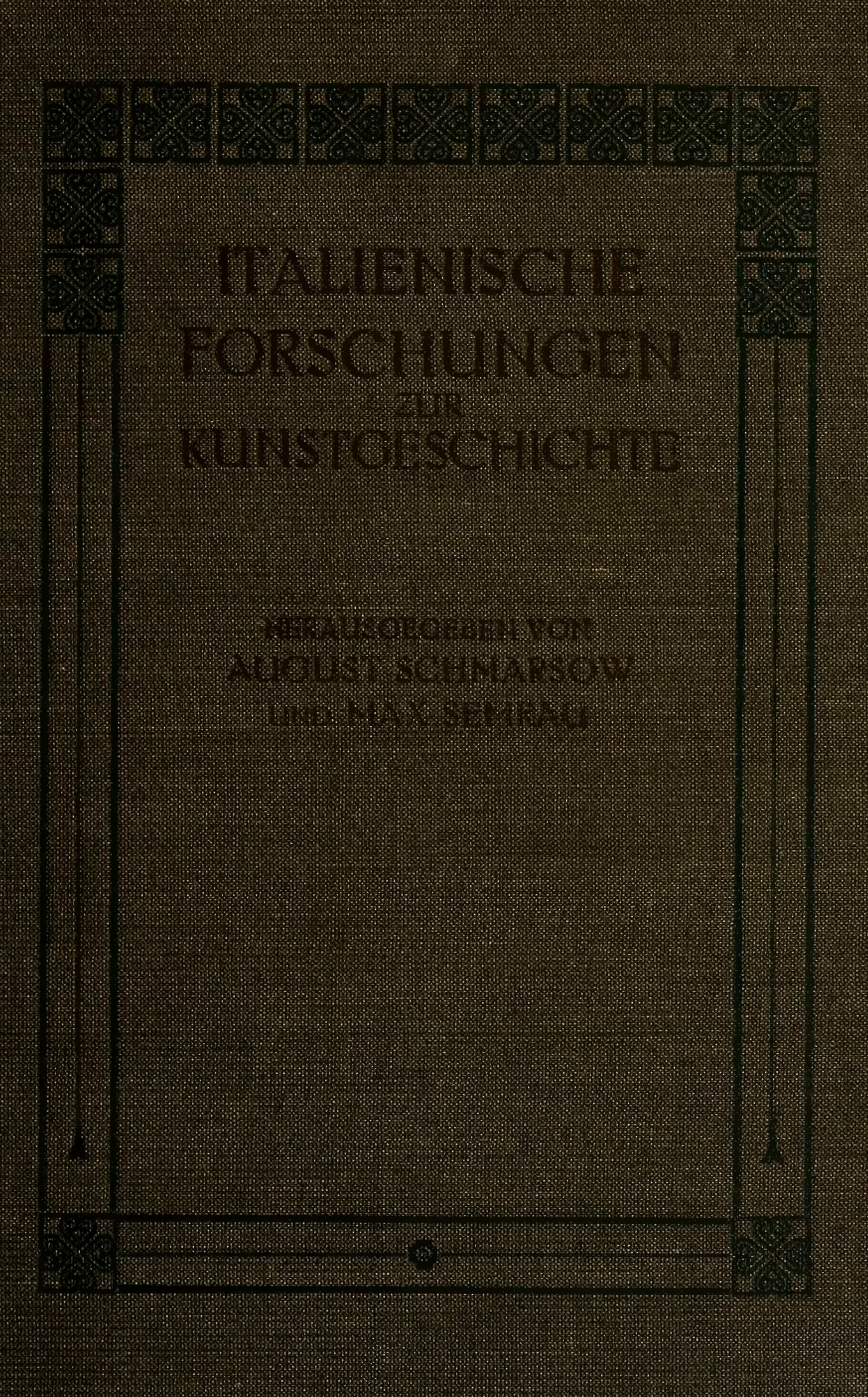

ITALIENISCHE
FORSCHUNGEN
ZUR
KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
AUGUST SCHMARSOW
UND MAX SEMRAU


Ulrich Middeldorf





ITALIENISCHE FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON

AUGUST SCHMARSOW

ERSTER BAND

S. MARTIN VON LUCCA UND DIE ANFÄNGE DER TOSKANISCHEN SKULPTUR IM MITTELALTER

VON

AUGUST SCHMARSOW



BRESLAU
DRUCK UND VERLAG VON S. SCHOTTLAENDER
1890

S. MARTIN
VON
LUCCA

UND DIE ANFÄNGE DER TOSKANISCHEN SKULPTUR IM MITTELALTER

VON

AUGUST SCHMARSOW



BRESLAU
DRUCK UND VERLAG VON S. SCHOTTLAENDER
1890

INHALT

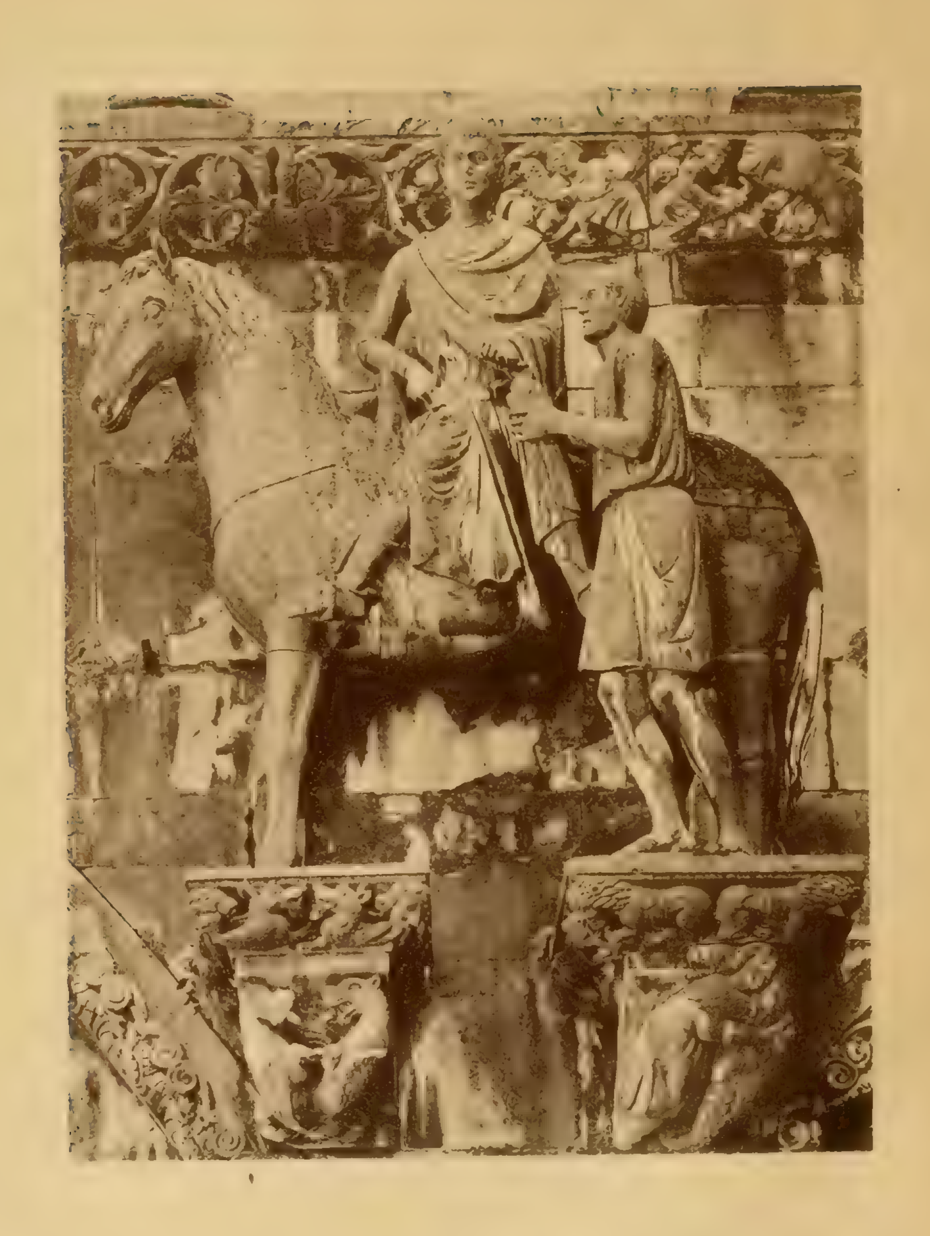
VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN

(7 Lichtdrucktafeln * und 21 Zinkätzungen)

BERICHTIGUNGEN

Seite 21 Zeile 26 Knie lies Kinn
„ 49 „ 17 Tympanon „ Architrav
„ 54 Anm. nomiglianza „ somiglianza
sello „ nello
„ 57 Zeile 7 caiscun „ ciascun
„ 115 „ 4 lies Emendation
„ „ „ 13 „als Niccolòs“ lies „und dies allein als Niccolòs,
„ 124 „ 29 wie lies wol
„ 170 „ 36 riecht „ reicht





S. MARTIN VON LUCCA



Taufstein der Pieve zu Calci.

I

Sanct Martin von Lucca

Am Dom zu Lucca überrascht den näher kommenden Beschauer ein marmornes Reiterbild von eigener Art. Die reiche Fassade im entwickelten romanischen Stil mit ihrer geräumigen Eingangshalle, die sich in drei etwas ungleichen Bögen vor uns öffnet, mit ihren luftigen Galerien darüber, deren zweite sich nach den Seiten hin abschrägt, während die dritte, nur den Lichtgaden des Hauptschiffes verkleidend, als Attika die Mitte des Baues krönt, — der ganze mannichfaltige Zierrat mit Säulen und Säulchen, bunt gemeisselten Simsen und eingelegten Marmorplatten, schwindet wie ein heiteres Formenspiel ohne tiefere Bedeutung vor unseren Augen zusammen, sobald der Anblick dieser menschlichen Gestalt, hoch zu Ross neben ihrem Begleiter, in unserer Phantasie gezündet hat. Denn in voller Lebensgröſse steht hier an der Stirnwand der Vorhalle, zwischen zwei Bögen auf kräftigem Konsolenpaar, frei und voll ausgerundet diese Gruppe von drei Wesen und zieht an ungewohnter Stelle die Aufmerksamkeit um so mehr auf sich allein, als ein zweiter ähnlicher Platz vor dem anderen Zwickelfeld der Arkade links, entweder niemals ausgefüllt worden, oder doch jetzt seines einstigen Schmuckes beraubt erscheint. Dort springen nur die leeren Tragsteine aus der Wandfläche vor und mit ihnen in unserem Sinne die

Erwartung auch hier ein ebenso umfängliches Bildwerk zu sehen, das wirksam wie das Gegenstück die Mauermasse beleben und die wuchtige Halle drunten mit der bewegteren Bogenreihe der Galerien vermitteln würde. Die Erscheinung von Ross und Reiter mit einem Fufsgänger daneben, aus dem Menschendasein, dem wir selber angehören, in leibhaftiger Gegenwart dorthin gestellt, tritt uns sofort persönlich nahe, wie weit auch in Ort und Zeit der Abstand zwischen uns und jenem Kunstgebilde bleiben mag.

Der Reitersmann in schlichtem Soldatenkleide ist im Begriff dem frierenden Bettler, der halb nackt des Weges kommt, ein Stück vom eigenen Manteltuch herunterzuschneiden, damit auch jener sich wärme. Das tat, als er noch einfacher Krieger war, der Heilige, dem die Kathedrale von Lucca geweiht ist, S. Martin, der Schutzpatron der Stadt. Ihn verehrten die Lucchesen Jahrhunderte lang in diesem Bilde und bekleideten an Festtagen die Marmorfigur am Dome mit Hut und Mantel aus reichen Stoffen.[1])

So mag dem Historiker, der sich aus zahlreichen Ueberresten jener Zeit, aus Kirchen und Palästen den Eindruck der alten Stadt wieder herzustellen sucht, auch dieses Werk schon als Denkmal bürgerlichen Gemeinsinns willkommen sein; sowol in seiner eigenen Tracht und Weise, die der Bildner selbst ihm gegeben, als in dem festlichen Aufputz aus kostbarem Gewebe nach dem Wechsel der Mode, den die Lebenden drunten ihm aufgehängt. Jetzt ist das Wahrzeichen lange vergessen, und die jubelnde Volksmenge schaut nicht mehr zu ihm auf, wie zu einem geliebten Beschützer, den sie durch die bunten Kleider sich näher gebracht, ja verbindlichst in ihre Mitte herunter genötigt. Und vergessen scheint auch das Kunstwerk als solches bei den berufensten Forschern in der Geschichte der italienischen Skulptur [2]), obgleich eine nähere Untersuchung und bestimmte Beurteilung gerade dieses Denkmales in mehr als einem Sinne dringend geboten war.

---

[1]) Enrico Ridolfi, L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale. Lucca 1882 S. 93 erwähnt eine Zahlung für diesen Schmuck im Jahre 1414.

[2]) Burckhardt und Bode, Cicerone. erwähnen es ebenso wenig wie Lübke, Perkins, Schnaase, Semper. u. A.

Nur Crowe und Cavalcaselle erwähnen es in der Geschichte der italienischen Malerei, indem sie es dem Erbauer der Fassade zuschreiben und völlig unter seinem Werte abschätzen. „Wenn auch z. B, in Lucca Guidectus, der 1204 die Fassade von S. Martin vollendete, den Benedictus (Antelami zu Parma) in Bezug auf Figurenproportion, Beweglichkeit der Draperien und Behandlung des Nackten hinter sich liefs, so ist doch gerade die Hauptfigur daselbst, der heilige Martin zu Pferde, wie er seinen Mantel zerschneidet, von grosser Rohheit.“ [1]) — Sollte ein so wegwerfendes Abtun wirklich unsere Historiker abgeschreckt haben? — Angesichts des Werkes selber kann, denke ich, ein solcher Ausspruch das Urteil nicht im mindesten beirren; denn hier redet zu jedem empfänglichen Auge die künstlerische Schöpfung für sich selber, machtvoll und eindringlich genug.

Um so mehr Anerkennung verdient es, dass ein Italiener, dessen Landsleute sich sonst Rumohr citierten, um auf die Monumente Luccas aufmerksam zu machen, den Mut gefunden hat ganz anders zu sprechen. „Bello molto e di larga maniera“ nennt Enrico Ridolfi die Gruppe in seinem ausgezeichneten kleinen Führer durch die Stadt [2]), — und dies kurze und zurückhaltende Lob, das von jedem Verdacht eines allzu eifrigen Lokalpatriotismus frei bleibt, mag vorerst in der Wagschale genügen, jenes Tadelsvotum Crowes wieder aufzuwiegen.

Fassen wir das Marmorbild einmal als Gegenstand unserer geschichtlichen Forschung in's Auge, so verdient schon die Tatsache Beachtung, dass wir es mit der lebensgrossen Darstellung eines Reiters auf seinem Rosse zu tun haben, d. h. mit einem umfänglichen Werke, welches die Freiskulptur der christlichen Zeit auch in den besten Perioden regsamer Tätigkeit nur selten versucht hat. Insofern gehört S. Martin zu Lucca in die Reihe der Reitermonumente Italiens [3]), so gut wie die steinernen Darstellungen der Scaliger und Visconti auf ihren Grabmälern in Verona und in Mailand, so gut wie der bronzene

---

1) Deutsche Ausgabe I. S. 102.

2) Guida di Lucca. Settembre 1877 (tipi Giusti).

3) Deshalb ist er auf meine Veranlassung in diesem Zusammenhange auch 1886 in einer Göttinger Doctordissertation erwähnt worden, auf die ich weiterhin zurückkomme.

Marc Aurel in Rom, oder der sagenumwobene Regisol einst in Pavia, oder der Theodorich vollends, der nach Walafried Strabos poetischer Schilderung von Nebenfiguren zu Fuſs begleitet war. Für den Forscher aber, der die Entwicklung italienischer Skulptur von den Anfängen durch das Mittelalter hindurch bis auf die höchsten Meister der Renaissance verfolgt, für ihn gerade gewinnt dieses Werk der Steinskulptur um so gröſsere Bedeutung, je mehr sich sein Blick auf Donatellos, Verrocchios und Lionardos Bemühungen um das Reiterstandbild wie auf leitende Sterne gerichtet.

Natürlich soll damit nur auf die notwendige und lehrreiche Beziehung zu jener Reihe von Monumenten hingewiesen, nicht etwa volle Gleichartigkeit des Vorwurfs behauptet werden. Die Aufgabe hat hier am Dom zu Lucca vielmehr durch zwei Umstände sehr wesentliche Abwandlung erfahren. Einmal ist S. Martin zu Pferde auf Konsolen vor eine Mauerwand, nicht frei auf einem Postament aufgestellt; das heisst, er ist nicht als Rundfigur für die Ansicht von allen Seiten berechnet, sondern mehr oder weniger für die Vorderansicht, wenn auch nicht so ausschliesslich wie die Giebelskulpturen antiker Tempel etwa, die vom vorspringenden Marmorgebälk eingerahmt und gegen seitliche Blicke verschlossen werden. Nähert sich schon dadurch der Charakter des Werkes mehr dem Hochrelief, so wird dies noch entschiedener durch den zweiten Umstand bewirkt: die Hinzufügung des Fuſsgängers, zu dem der Reiter in lebendige Beziehung tritt und handelnd sich herum wendet, so dass alle bedeutsamen Teile seiner Person auf der einen Seite tätig sind, die dem Beschauer gezeigt wird.

Eben dadurch erhält aber die Gruppe einen neuen Wert, der das Interesse steigert und die Bedeutung für unser Urteil vermehrt; sie gewinnt den fühlbarsten Zusammenhang mit dem Hauptkörper der mittelalterlich-christlichen Kunstübung, der Darstellung von Historien. Es ist nicht ein marmornes Reiterbild allein, sondern wir haben einen Auftritt aus dem Leben des heiligen Mannes, der auf dem Ausritt zum Kriegshandwerk sich des Bettlers am Wege schnell erbarmt. Es ist eine Scene, die mit einer Vielheit von andern erst ein Ganzes bildet, wie wir es zu sehen gewohnt sind: wie irgend ein beliebtes Hauptstück aus der biblischen Geschichte oder Legende der Heiligen

das für sich herausgegriffen, doch einen Verlauf von Ereignissen in die Erinnerung ruft, und mit seinen Voraussetzungen wie mit seinen Folgen gedacht wird. Obgleich „S. Martin mit dem Bettler“ als möglichst selbständige und abgerundete Gruppe dort oben hingestellt wird, so bleibt diese doch ein Ausschnitt aus einer epischen Erzählung, und ihr Zusammenhang mit dem weiteren Schicksal des Helden motiviert erst, weshalb der mitleidige Kriegsmann am Eingang eines Gotteshauses solch Denkmal erhalten.

Damit sind unter den gegebenen Voraussetzungen zugleich entscheidende Vorzüge bezeichnet, welche dies Marmorbild als echtes Kunstwerk erweisen und weit über die vielen handwerklichen Erzeugnisse damaliger Steinmetzen hinausheben. Es erzählt klar und verständlich den Vorgang, den es darstellen soll, und schliesst die drei Wesen, die daran beteiligt sind, zugleich zu einer durchaus einheitlichen Erscheinung zusammen, die auch in lebensgroſsem Maſsstab und voller Körperlichkeit ausgeführt, ihre monumentale Wirkung nicht verfehlt. Es ist als Erfindung wie als Komposition das Resultat gereifter Meisterschaft, ganz abgesehen von der technischen Sicherheit, welche dazu gehört die drei Körper, deren einer noch dazu ein Schlachtross, frei und rund aus dem Stein zu hauen.

Bei der praktischen Herstellung kam dem Meister freilich der Umstand zugute, dass der Gaul mit der einen Breitseite in ganzer Ausdehnung unmittelbar vor die Mauer zu stellen war, so dass der schwere Rumpf in jeder Weise haltbar befestigt werden konnte. Ausserdem wurden die Hinterbeine des Pferdes durch den davorstehenden Fuſsgänger so weit versteckt, dass möglichst ruhige Haltung und starke Bildung bewahrt werden durfte. Trotzdem hat die Aufstellung auf zwei Konsolen den Künstler veranlasst, auch sonst das Ross das schon der Untersicht wegen nicht allzu kurzbeinig gewählt werden konnte, in lammfrommem Stillstehen zu zeigen; so erscheinen auch die Vorderbeine in ihrer Gleichläufigkeit nicht allein etwas einförmig und unbeweglich, sondern sie sind als Stützen des wuchtigen Körpers mitsamt dem Reiter auf dem Rücken absichtlich stärker geformt; vielleicht wurden auch deshalb die Gliederungen nicht so durchgeführt, die Gelenke und Sehnen nicht so herausgearbeitet, wie wir es der Naturwahrheit und

Lebendigkeit zuliebe wol wünschten. Jedenfalls ist schwer zu sagen, wo die weise und berechtigte Vorsicht aufhört und die Unfähigkeit anfängt. Der ganze, immerhin etwas hochbeinige Gaul ist in seiner Nebenrolle allerdings ziemlich allgemein behandelt, und wirkt in dem heutigen Zustand, wo die Aufzäumung und die Farbe fehlen, natürlich etwas leer; aber der Kopf auf hohem kräftigem Halse ist in seiner leichten Wendung nach vorn wieder lebendig, und das horchend aufgerichtete Ohr, die geöffneten Nüstern und vollends das Auge, das seitlich herumblickt, versinnlichen sprechend die halb unruhige, halb neugierige Aufmerksamkeit des Tieres bei der ungewohnten Annäherung des Fremden. „An dem Pferde ist neben dem auffallenden Ungeschick des Künstlers, dem Bau der Hinterhand Verständnis abzugewinnen, doch schon stellenweise eine Detailbildung anzuerkennen, welche sich mit sichtlichem Erfolge der Natur zu nähern sucht, ganz besonders in der Bildung des Kopfes, der mit richtigem Blick als ein Hauptsitz interessanter Details am Pferdekörper erkannt ist“[1]).

Der Reitersmann sitzt fest und grade im Sattel, indem der Oberkörper mit allerdings befremdlicher Drehbarkeit sich fast in ganzer Breite dem Beschauer zu nach vorn kehrt und der hochaufgerichtete Kopf im ganzen Aufbau den Höhepunkt der Dominante bildet. Der linke Arm ist vom Mantel bedeckt, nur die vorgreifende Hand sieht heraus, indem die Finger über den Rand des Tuches fassen, das zerschnitten werden soll. Die Rechte, über deren Achsel der Mantel befestigt ist, schiebt sich hervor, den Ellenbogen nach vorn, um an der linken Seite nach rückwärts den Schnitt zu führen, während der Bettler behülflich das andere Ende des Stoffes emporhält. Leider ist das Schwert in der Hand S. Martins völlig abgebrochen, so dass uns nur möglich bleibt, aus der Scheide, die vom Gürtel herabhängt, auf Form und Grösse zurückzuschliessen[2]). Schlicht und einfach, ohne unnötigen Kraftaufwand ist die Handlung gegeben. Ja, was vielleicht notwendige Beschränkung war, erweckt den Eindruck einer gewissen

---

[1]) H. Weizsäcker. Das Pferd in der Kunst des Quattrocento. Göttinger Dissertation S 14; — auch im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen 1886.

[2]) Es ist neuerdings ergänzt worden, wie auch der Heiligenschein.

Feierlichkeit, die dem Heiligen wol ansteht. Aber auch da scheint bewusste Ueberlegung des Meisters mitzuspielen; denn dem Bettler fehlt der Ausdruck keineswegs, und hier liegt doch der Schlüssel des Ganzen. Der Arme, in einem ärmellosen Kittel, der bis an die Kniee reicht, sonst völlig nackt und wie Martin selbst ohne Kopfbedeckung, „drückt“, wie Ridolfi sagt, „in der Bewegung des Leibes sehr gut den Frost aus, der ihn quält“. Die kräftigen Beine schieben sich nämlich mühsam und mit krummen Knieen vorwärts, während die Sohlen flach am Boden haften, als würden ihm die Füſse schwer. Schon diese nackten Beine allein lassen uns einen Alten erkennen, dem die einstige Geschmeidigkeit seiner Muskeln abhanden gekommen; und sehen wir ihn dann mit eifriger Hast nach dem Mantel greifen und beim Abtrennen seines Anteils helfen, so verstehen wir, dass er eben vor Kälte zittert, und entschuldigen eine gewisse Zudringlichkeit, die übrigens bei italienischen Strassenbettlern als selbstverständliches Vorrecht, an der Kirchentüre vollends als Amtspflicht gilt.

So lässt auch die Durchbildung des Einzelnen, soweit sie hier bereits in Frage kommen soll, kaum irgendwo zu wünschen übrig, und Crowe und Cavalcaselles einziges Prädikat „von grosser Roheit“ bleibt, wenn man einen gewissen Grad von Schwerfälligkeit, der durchaus in die architektonische Umgebung passt, bei der Kunstperiode, mit der wir es nach ihnen zu tun haben, doch voraussetzt, schier unbegreiflich. Ja, die Ueberlegenheit dieser künstlerischen Leistung erscheint einem um Luccas Kunstgeschichte hochverdienten Forscher wie Enrico Ridolfi so ausnehmend und unverkennbar, dass er daraufhin allein die Entscheidung fällt, das Marmorbild gehöre in die zweite Hälfte des Trecento [1]) „Le forme corrette di tale scultura fanno tosto vedere che non è già da assegnarsi al tempo della facciata, bensì alla seconda metà del secolo XIV.“

Da haben wir einen neuen Widerspruch gegen Crowe und Cavalcaselle, die das Werk um 1204 datieren und dem Guidetto zuschreiben, der übrigens nicht nur mit ihnen vermutungsweise als Bildhauer angesehen werden darf, sondern in

---

1) L'arte in Lucca p. 92 Guida di Lucca p. 10.

Urkunden geradezu als „magister Guido marmolarius sancti Martini de Luca,“ d. h. als Marmorbildner bei der Domkirche S. Martin bezeichnet wird.

Diese Streitfrage aber ist schwieriger zu entscheiden, zumal wenn das Votum sachverständiger Kenner so weit auseinandergeht. Hundertundfünfzig bis hundertundsiebzig Jahre bedeuten gerade damals in Italien einen langen inhaltreichen und wechselvollen Zeitraum, — zwischen 1204 und 1375 etwa liegt für Toskana noch ein gut Stück romanischer Kunstblüte und beinahe die ganze Gotik! Aber nehmen wir selbst die geringste Ausdehnung des von Ridolfi gegebenen Termins um 1354 an, — obgleich er wol, wie sich unten zeigen wird, eher an die Zeit nach 1372 denkt, wo der innere Umbau des Domes im Sinne toskanischer Gotik begann, — so würde die Gruppe ein Hauptwerk des reinen gotischen Stiles in dieser Gegend darstellen. Nach Crowe und Cavalcaselle dagegen wäre sie eine verhältnismäſsig sehr frühe Skulptur romanischen Stiles, fünfundfünfzig Jahre vor Niccolò Pisano entstanden, dessen erstes festbeglaubigtes Werk von 1260 datiert, — hundert Jahre vor dem eigentlichen Durchbruch gotischen Stiles in der Bildnerei Italiens bei Giovanni Pisano!

Lassen wir beiden Datierungen einen gewissen Spielraum, wie es bei einiger Billigkeit geschehen mag, — so bleibt noch immer die vollwichtige Frage stehen: „vor oder nach Niccolò Pisano?“

Bei Crowe und Cavalcaselle ist die Entscheidung für das Erstere kaum von Belang, da sie das Werk, um das es sich handelt, so gering schätzen, und ohne Rücksicht auf dieses Zeugnis kühner Freiskulptur Niccolò Pisano nach wie vor als den Begründer toskanischer Bildhauerei verherrlichen, sei er für sie auch kein Wunder, sondern schulgemäſs auf süditalischem Boden erwachsen. Für Jeden aber, der auch nur einigermaſsen mit unserer soeben angedeuteten Würdigung der Marmorgruppe am Dom zu Lucca übereinstimmt, gewinnt die Frage nach dem Zeitpunkte ihrer Entstehung überraschende Tragweite. — Sollte es auch nur möglich sein, dass solch eine Leistung in Toskana geschaffen ward, ehe noch Niccolò Pisano den Weg gewiesen? Ist nicht dieser Gedanke gerade die negative Instanz, die Enrico Ridolfi bestimmt hat, jede Verbindung

zwischen diesem Marmorbild und der Erbauung der Domfassade in Abrede zu stellen, und die künstlerische Schöpfung der lebensgrossen Gruppe erst mitten im Trecento, nach Andrea Pisano und nach Andrea Orcagna für denkbar zu halten? —

Solch eine Entscheidung kann wol diesem subjektiven Kennerurteil ebenso wenig überlassen bleiben, wie jener vermutungsweise gewagten Zuweisung an einen überlieferten Künstlernamen, mit dem man bis jetzt keine festgezeichnete Vorstellung, sondern nur ein fest beglaubigtes Datum verbindet. Es bedarf vielmehr einer eingehenden Untersuchung nach allen Seiten hin, die hier in Frage kommen. Zunächst gilt es, die genaueren Anhaltspunkte festzustellen, welche die Baugeschichte des Domes zu Lucca selbst ergiebt, das heisst die Nachrichten zu verwerten, welche Enrico Ridolfi in seinem gewissenhaften Buche „L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale“ (1882) beigebracht hat. Vielleicht findet sich schon hier Gelegenheit, durch dies oder jenes auch bei ihm nicht voll erwogene Moment den Gang der künstlerischen Arbeiten bestimmter zu überblicken, so dass eine chronologische Reihenfolge wenigstens in längeren oder kürzeren Terminen hervortritt. Sodann aber sagt schon der Umstand, dass Ridolfi selbst seine Ansicht über die Entstehungszeit der Martinsgruppe nicht ausführlicher begründet, wie notwendig hier eine Ergänzung und Erweiterung mit Hülfe unserer eigentlich kunsthistorischen Methode eintreten muss. Wo die Archivalien nichts mehr ergeben, versuchen wir durch sorgfältige Vergleichung der Denkmäler selbst weiter zu gelangen. Sind doch die Kunstwerke überall die wichtigsten Urkunden, mit denen wir zu tun haben; sie sollten über dem Notizensammeln und Aktenlesen, das man um ihretwillen betreibt, nicht mit ihrem eigenen Inhalt zu kurz kommen. Die Skulpturen der Vorhalle hier am Dom zu Lucca vermögen noch sehr viel zu erzählen, wenn man sie nur für sich selber reden lässt. Und wir dürfen endlich sicher sein, dass sich die mannichfaltigsten Beziehungen offenbaren werden, wenn wir in näherem und fernerem Umkreis nach verwandten Erscheinungen suchen, wenn wir die früheren, gleichzeitigen, späteren Monumente der Nachbarstädte Toskanas, dann der übrigen Provinzen Italiens

oder gelgentlich gar der angränzenden Länder in vergleichende Betrachtung ziehen.

So erst empfienge unser Urteil die allseitige Begründung, deren es bedarf, aber auch die Tragweite, die wir ihm beigemessen. So dehnt sich die anscheinend enge Kontroverse über das Alter eines Bildwerks in der Provinzialstadt, um das Lokalforscher sich kümmern mögen, zu einer umfassenderen Umschau über die Anfänge der Skulptur Toskanas aus. Die alte Frage nach dem Ursprung dieser Kunst gewinnt durch eine kleine Verschiebung vielleicht einen neuen Gesichtspunkt, unter dem sich die ganze Aussicht, wenn nicht in andern Massen, doch in anderm Licht, und sei es auch nur in minder grellen Kontrasten und mit ein paar durchgehenden Linienzügen darstellt.

Mir scheint, wir sind mit der Forschung nach der Herkunft Niccolò Pisanos glücklicherweise über das Krankheitsstadium der „brennenden Streitfrage“ hinausgediehen. Und dies ist nächst der sorgfältig abwägenden Erörterung Dobberts wol zum grofsen Teil der stillen Wirkung der neuen Auflagen von Jacob Burckhardts Cicerone beizumessen, d. h. ein Verdienst Bodes und seiner ungenannten Mitarbeiter, von denen ich beim vorliegenden Falle nur Karl Eduard von Liphart hervorheben will, dem so mancher der gediegensten Forscher auf diesem Gebiet mehr Anregung verdankt als er wissen mag. Gerade jetzt aber, wo der dialektische Kampf der Meinungen verstummt, und gesunde Beobachtung der Tatsachen nach allen Seiten vollauf zu schaffen findet, erscheint es gewiss willkommen, wenn in der Fülle hier und da verstreuter Ueberreste sich irgendwo ein näherer Zusammenhang herausstellt, wenn scheinbar weit Getrenntes lebendige Beziehungen erkennen lässt, und wenn die vereinzelten immer nur abgebrochen constatierten Symptome sich allmählich für unser Auge immer mehr zu einheitlichem Zuge aneinanderreihen. Nichts ist so sehr geeignet, für die versuchte Erklärungsweise Vertrauen zu erwecken als solche Bestätigungen, die sich auf dem eingeschlagenen Wege gleichsam von selbst ergeben. Im ersten Moment mag der Ausblick, den man bisher nicht wahrgenommen, überraschen, wie wenn der Pfad um einen vorgelagerten Felsblock herumführt oder eine Anhöhe überschreitet; — hernach ist es gut, wenn er so

selbstverständlich und allgemein erwartet wie möglich erscheint, als hätte es damit garnicht anders sein können. So schreitet die Wissenschaft über die Arbeit des Einzelnen hin und kommt im Ganzen vorwärts [1]).

---

[1]) Einzelne Fachgenossen scheinen leider dies höhere Interesse zeitweilig aus den Augen zu verlieren. Nur der Zurückbleibende beklagt sich, dass man ihn nicht mehr beachte, und wer überholt worden, ohne dass er es gemerkt hat, meint wol gar, die Anderen müssten ihn im Schlepptau überallhin bei sich führen, weil auch er hier ein leidliches Stück vorgedrungen, ja vielleicht zu einer Zeit schon, wo der Strom noch nicht so schiffbar gewesen wie heute, sich tapfer bemüht hat. — Wer sich den Blick offen hält für das gemeinsame Ziel, vermag es leicht über sich, auch was Andere leisten stets gern anzuerkennen; er verschmerzt selbst den Mangel an freundlichem Zuruf, da er nicht fürchten braucht, vom Beifall betört zu werden. Vor allen Dingen aber, wol Dem, der im gemeinsamen Streben redlich bleibt gegen seine Mitgenossen, und nicht, im Eifer sich selber vorwärts zu bringen, zu unerlaubten Mitteln greift, die Anderen hintanzuhalten. Wenn doch die „Grossen“ wenigstens wüssten, ein wie erbärmliches Schauspiel es ist, sie so kleinlichen Schwächen nachgeben zu sehen! Da muss man wirklich bitten: „Gentlemen, let us have a fair play!“





Abendmal an S. Giovanni Fuorcivitas. Pistoja.

II

Die Schmuckfassade des Domes

Es ist eine naheliegende Voraussetzung, dass die Bildwerke einer Schmuckfassade auch zu gleicher Zeit ausgeführt seien, wie dieses Bauwerk selber. Deshalb übertrugen Crowe und Cavalcaselle das Datum 1204, das sich an einer Säule der ersten Zwerggalerie von S. Martin findet, einfach auf das Marmorbildwerk an der darunter liegenden Vorhalle. Und so muss es auch unsere erste Aufgabe sein, die sicher beglaubigte Baugeschichte des Domes von Lucca zu prüfen, soweit sie für unsere Frage nach der Entstehung der Martinsgruppe irgend in Betracht kommen kann, um darnach zu entscheiden, ob die genannten Forscher Recht behalten könnten oder nicht.

Die Martinskirche zu Lucca geht zurück auf eine Gründung San Fredianos, der von 560 bis 588 Bischof dieser Stadt war. Sie wird 725 zuerst als Kathedrale genannt, während die ältere Kirche Sta Reparata mit dem Baptisterium daneben noch lange fast gleichen Rang behauptete. Im Jahre 780 brachte der Bischof Johannes die Gebeine des heiligen Regulus aus Walde bei Populonia nach Lucca und baute für sie eine Krypta in S. Martino, die er reich mit Marmor und Bronze ausstattete, nach dem Vorbild derjenigen in S. Peter am Vatikan. Bei dieser Gelegenheit ward sogar der Hauptaltar des heil. Martin ebenfalls in die Krypta verlegt, während er bis dahin die Mitte

des Chores eingenommen hatte. Die ursprünglich sehr bescheidene Basilika hatte also damals jene wichtige, mit der Reliquienverehrung zusammenhängende Umgestaltung der Chorpartie durchzumachen. Schon diese älteste Kirche besafs eine Vorhalle, wo Wechsler und Spezeristen ihre Geschäfte trieben, und einen Glockenturm, rechts (vom Eintretenden) daneben, dessen unterste Teile noch den Grundstock des jetzigen bilden. Auf dem freien Platze davor errichtete derselbe Bischof Johannes am Ende des achten Jahrhunderts ein kleines Kirchlein S. Salvatore[1]) für das Bildniss Christi, das er nach Lucca gebracht, und das noch heute als „Volto Santo" in besonderem, von Matteo Civitali erbautem Tempelchen in der Domkirche verehrt wird. Ebenso hiengen mit der ältesten Martinsbasilika noch andere Kirchlein oder Kapellen zusammen, wie S. Paolo, S. Maria, S. Regolo und besonders St. Apollinare, welche beim folgenden Umbau sämtlich in der neuen Kathedrale aufgiengen[2]).

Diese Umgestaltung des Ganzen wurde unter Bischof Anselm von Bedagio aus Mailand begonnen, der als Alexander II. 1063 den päpstlichen Stul bestieg, und 1070 vom Konzil zu Mantua heimkehrend, in Gegenwart von dreiundzwanzig Bischöfen, sowie der Gräfinnen Mathilde und Beatrix die Weihe des Neubaues vollzog. Die wesentlichste Abweichung bestand, ausser erheblicher Zunahme der Breitendimension in der Hinausschiebung der Chorpartie und Einlegung eines schlichten Querhauses, so dass die Grundform des lateinischen Kreuzes entstand, mit drei Tribunen am Kopfende. Auch diese Teile der flachgedeckten romanischen Basilika aus dem XI. Jahrhundert sind später abermals erweitert, so dass über die Umbildung der Confessio zu einer geräumigen Unterkirche, welche aus der Weiterführung bis unter die neue Hauptapsis geschlossen werden muss, nichts festgestellt werden kann. Wieder besass die Kirche an der Eingangsseite ihre Loggia, wo nach wie vor gewuchert und gefeilscht ward, so dass bald ein eigenes Schiedsgericht hinter dem Glockenturm eingesetzt und die Händler

[1]) Erinnert uns der obige Vorgang an die Erzählung Einhards über sein Kirchlein zu Michelstadt, so darf bei dem wahrscheinlich runden Bau von S. Salvatore auf Fulda verwiesen werden.

[2]) Vgl. E. Ridolfi, L'arte . . . nella cattedrale —, und Guida di Lucca.

seit 1111 eidlich verpflichtet werden mussten, die Gläubigen nicht zu beschwindeln. Und diese Kaufhalle vor dem Tempel, die den unteren Teil der Eingangswand verdeckte, war eben dadurch wol die Ursache, dass die architektonische Ausgestaltung der Fassade lange Zeit unterblieb.

Erst ein volles Jahrhundert später scheint der Gedanke an monumentalen Aufbau der Stirnseite rege geworden zu sein. Im Jahre 1196 stofsen wir auf das Vorhandensein einer eigenen Behörde, die zur Verwirklichung dieser Absicht gebildet war. Es besteht die „Opera Frontespitii Ecclesie S. Martini“ mit zwei Konsuln an der Spitze und besonderen Einkünften für den Baufonds.

Das nächste Datum giebt dann die erwähnte Inschrift an der äussersten Säule rechts dicht neben dem Campanile, in der ersten Bogengalerie über der eigentlichen Vorhalle. Hier erscheint am Säulenschaft das Bildniss eines Mannes mit einem Schriftblatt in der Hand, worauf noch deutlich lesbar:

MILL. CC. IIII.
CONDIDIT ELECTI TAM PULCRAS DEXTRA GUIDECTI

In diesem Verse fehlt allerdings das Substantivum zu PULCRAS; da jedoch schwerlich ein voranzulesender vollständiger Vers in der Nähe gestanden haben kann, indem Jahreszahl und Hexameter das Schriftblatt ganz ausfüllen, und nicht etwa drüben eine ähnliche Säulenfigur entspricht, so hat der Poet sicher geglaubt, man werde das selbstverständliche Wort leicht ergänzen. Die Mehrzahl der Erklärer denkt aber AEDES hinzu und bezieht es wenigstens auf die ganze Vorhalle, wenn nicht gar auf die Kirche selbst, was, wie wir gesehen haben, ganz irrig wäre. Aber auch „Aedes“ wäre allzu umfassend, um blos den Vorbau vor der Schlusswand zu bezeichnen. Der Meister und sein Versmacher hatten indessen wol garnichts andres als COLUMNAS, die reich verzierten bunten Säulen der Zwerggalerie, mit TAM PULCRAS im Sinne, und damit schränckt sich die Tragweite der Inschrift von selber ein. Also war im Jahr 1204 der Bau der Schmuckfassade bis zur Höhe der ersten Säulengalerie gediehen, und zwar ist der leitende Künstler damals Guidectus. Er wird noch im Jahre 1211 in



SAN MARTINO, DOM ZU LUCCA



einem Kontrakt mit der Dombehörde zu Prato als „Guido marmolarius sancti Martini de Luca“ bezeichnet und bedingt sich darin aus, dass er viermal im Jahre auf Kosten der Pratesen nach Lucca und zurück reisen dürfe, ist also noch immer an S. Martin beschäftigt und führt wenigstens die Oberaufsicht über die Marmorarbeiten weiter. Ueber das Ende des übrigens unvollendeten Fassadenbaues ist ein bestimmtes Datum ebenso wenig vorhanden, wie über den Beginn der Vorhalle drunten.

Um die Wende des XII. in's XIII. Jahrhundert hätten wir darnach die Ausführung dieses Vorbaues anzusetzen, durch welchen die Opera del Frontespizio zunächst die Wechsler- und Spezeristenlaube monumentaler erneuern und zugleich die Stirnseite der Kirche würdevoller ausgestalten wollte, vorausgesetzt, dass dieser Bau in einheitlichem Zuge entstanden sei. Der neue Portikus springt mit einer Tiefe von vier und einem halben Meter vor die alte Schlusswand der Basilika vor und ward mit dieser durch zwei massige Gurtbögen verbunden, welche sich so den Arkaden des Mittelschiffes anschliessen. Erst später wurde die Decke der Halle gewölbt und an den Seiten links und rechts die Verbindung der Eckpfeiler mit den Langwänden der Kirche hergestellt, so dass etliche Zeit der Vorbau isoliert erschien und vom Atrium aus die ganze Schlusswand der Kirche in ihrem Rohzustand mit den horizontalen Vorsprüngen für eine beabsichtigte Marmorinkrustation übersehen werden konnte.

Für die Gliederung des Portikus erwuchs aber ein störendes Hinderniss aus der Absicht, den alten Glockenturm zu erhalten, der in geringer Entfernung rechts vor der Kirche aufstieg und seit der Verbreiterung des Langhauses im XI. Jahrhundert ein Stück der Eingangswand von ungefähr vier Metern Breite verdeckte. Deshalb sehen wir die dreiteilige Arkade des Vorbaues, der nun unmittelbar an den Glockenturm anstöſst, unsymmetrisch angelegt, d. h. zwei weite Oeffnungen links und eine halb so grosse rechts in einer Reihe. Eine annehmbare Erklärung wäre vielleicht so zu denken, dass der Architekt anfangs nur einen breiten Mittelbogen, daneben links und rechts, den Kirchentüren korrespondierend, je einen kleineren beabsichtigte und das übrigbleibende Stück compakter Mauermasse links durch ein Tabernakel belebt hätte, das an der Ecke dem Glockenturm gegenüber vortrefflich gestanden

wäre. Offenbar entsprach die jetzige Lösung der Schwierigkeit, wenn auch minder den Gesetzen architektonischer Komposition, doch besser den praktischen Bedürfnissen nach lichter Geräumigkeit der Halle. Zunächst wol aus demselben Grunde ist der engere Bogen rechts soweit gestellt, dass seine Scheitelhöhe nicht allzu viel unter der seines Nachbarn zurückbleibt, mag auch dieser Umstand ausserdem dazu beitragen, den Abfall der Linien dem Auge minder empfindlich zu machen[1]).

Ist es erlaubt, mein subjektives Gefühl an dieser Stelle dreinreden zu lassen, wo historische Nachrichten nicht weiter helfen, so muss ich gestehen, dass mir diese Vorhalle in ihrem ursprünglichen Aufbau und die Bogengalerien darüber immer wie zwei heterogene Stücke erscheinen, die fremdartig und unvermittelt aufeinander stofsen, so dass nur äusserliche Verkleidung, wie der Statuenschmuck auf Konsolen, die Massigkeit des unteren und die Luftigkeit des oberen Teiles für das Auge leidlich auszugleichen vermochte. Ich setze voraus, dass Guidetto die untere Halle wenigstens im Rohbau vorfand, — wie weit auch in der dekorativen Ausstattung der Bauglieder, muss die fernere Betrachtung lehren. Und dieser Unterbau selbst erscheint mir nicht aus einem Guss, sondern als Ergebnis verschiedener Unterbrechungen und Kompromisse[2]). Doch, wie gesagt, ist das nur ein Zeugnis meiner Augen.

Daneben kommt allerdings für den Forscher, der nach historischem Zusammenhang sucht, ein wichtiges Moment in Betracht. Dieser ganze Vorbau mit seinen wuchtigen Pfeilern und gewaltigen Bogen hat in Lucca nirgends seines Gleichen. Die Richtung der Architektur in dieser Stadt geht wesentlich mit der pisanischen zusammen, ja sie hat hier in Lucca das ursprünglichere und einfachere Gepräge, das in Pisa durch strengeres Klassicieren, aber auch Byzantinisieren verfeinert wird. Der tonangebende Baumeister war um die Mitte des XII. Jahrhunderts derselbe Mann, der dann das Baptisterium in Pisa gebaut hat, d. h. um 1153 von Lucca in die grofse

---

1) Dies sieht Ridolfi (a. a. O. p. 17), der von links ausgeht, als einzige Ursache der Stelzung an.

2) Vollständig irrig ist die Angabe bei Mothes, die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884 p. 402: „1204 wurde Guidetto mit der Erbauung der Westfassade beauftragt, 1233 der Portikus vorgebaut“.

Nachbarstadt berufen ward: Diotisalvi. Er hat die Kirche S. Cristoforo gebaut, in welcher die Konsuln der „Cause lucchesi“ ihren Sitz hatten und schon 1150 ihre Sprüche fällten[1]). An der Innenseite rechter Hand liest man seine Namensinschrift:

† GAUDEAT DŌTISALVI MAGISTER
NEC COMPAREAT EI LOCUS SINISTER
NĀ IPĒ ME PERFECIT.

und mit Ausnahme des Hauptportals, dessen Schmuck erst aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts herrühren kann[2]), beweist auch die Fassade die genaueste Uebereinstimmung mit seinem pisanischen Stile. Hier ist der Unterbau mit schlank aufsteigenden Blendarkaden gegliedert; auf Dreiviertelsäulen ruhen die etwas gestelzten Bögen mit Scheitelverstärkung und vertiefter Rautenfüllung in den Lünettenfeldern. — Zahlreiche Anzeichen und Vergleichungspunkte mit diesem Bau von S. Cristoforo in Lucca einerseits und mit dem Unterbau des Baptisteriums in Pisa andererseits, ja die Wiederkehr derselben construktiven und ornamentalen Teile nötigen ferner zu der Annahme, dass auch die äussere Umgestaltung von S. Michele in foro zu Lucca von Niemand anders als Diotisalvi herrührt, was das Untergeschoss der Langseiten und der Fassade betrifft. S. Cristoforo und S. Michele haben eine recht erhebliche Besonderheit gemein, die sich sonst in keinem andern Bau findet. Die Mauer des zweiten Geschosses von S. Cristoforo oberhalb der skulpierten Corniche lastet mit seiner Ecke nicht unmittelbar auf dem untern Widerlager, sondern ist vielmehr ein Stück einwärts gerückt; die nämliche Rücksicht ist auch an S. Michele an dem Kreuzarm beobachtet, auf dem sich der Glockenturm erhebt[3]). — Und nun sollte man erst nach der Mitte des XII. Jahrhunderts, wo Diotisalvi so schlanke Proportionen

---

1) Ridolfi, Guida di Lucca p. 151. u. p. 70.

2) Nicht freilich erst um 1296 wie Ridolfi S. 152 aus einer Inschrift der Handelskammer an der Fassadenwand schliesst.

3) Auch Mothes, a. a. O. S. 735 kommt zu der zeitlichen Bestimmung um 1150—1160.

hingestellt hatte, noch diese schwerfällige und weitbogige Vorhalle des Domes entworfen haben? [1])

An einer Stelle wenigstens kann wol die Sprache des Denkmals selbst nicht unbeachtet bleiben, wenn man für die frühere Entstehung dieser Anlage nach wirklichen Beweisen verlangt. Dem Charakter der Einzelformen zufolge ist die Arkade neben dem Glockenturm die früheste; von hier aus wurde der Bau begonnen. Von hier also hat auch jeder historische Erklärungsversuch auszugehen. Ja, es scheint nicht nur die Erweiterung des dritten Bogens links, sondern schon hier im ersten Drittel der Halle ein Zwiespalt in der Detailbildung von einer frühzeitigen Krisis im Verlauf des Baues zu erzählen. An dem ersten der beiden freistehenden Mittelpfeiler rechts ist an der Innenseite noch ein Kapitell vorhanden, das von allen übrigen abweicht. Während die anderen alle die korinthische Grundform nachahmen, ist dieses mit figürlichen Darstellungen überzogen. Sollte es mit solchem Schmuck ursprünglich für so wenig sichtbare Stelle bestimmt gewesen sein? An den Ecken sind zwei fliegende Engel dargestellt, deren Einer zur Rechten ein Banner trägt, während der zur Linken eine Krone darreicht. Dazwischen sitzen vier Personen, deren Sinn kaum verständlich ist: ein langbärtiger König tront, mit der Krone auf dem Haupt, während eine jugendliche Gestalt in langer Tunika mit Heiligenschein um den Kopf sich ihnen naht. Es ist offenbar der König David. Eine ähnliche Figur mit Nimbus, ein Schriftblatt in der linken, und die Rechte auf die Schulter der folgenden Nachbarin legend, ist wol der Engel Gabriel, und die weibliche Gestalt in byzantinisch prachtvoller Gewandung, ebenfalls mit Aureola, Maria; und ihr eben bringt der schwebende Engel an der Ecke die Krone dar[2]). — Die Arbeit dieses auf Ge-

[1]) Man braucht nur die Gliederung der Marmorinkrustation an der Kirchenwand im Innern der Vorhalle in Vergleich zu ziehen, um das gediegene Weiterwirken der Proportionen Diotisalvis an Ort und Stelle zu fühlen. Auf diese Bekleidung, nicht auf die Erbauung der Vorhallenfront bezieht sich das Datum 1233 einer Inschrift, auf die wir hernach ausführlich zurückkommen.

[2]) Ridolfi spricht in ganz richtigem Gefühl aus, dies Kapitell scheine ein Jahrhundert älter, macht aber nicht Ernst und zieht nicht den Schluss für die Baugeschichte! Die Gewandung Marias erinnert sehr an eine Frauengestalt am Tympanon des Domes zu Berceto, worüber unten Näheres.

staltenbildung erpichten Steinmetzen ist aber so plump, dass er zweifellos einer älteren Generation angehört als die übrigen die hier tätig gewesen. Ausserdem scheinen mir andere, im Innern der Halle stehen gebliebene Ansätze zu beweisen, dass der Beginn ihres Baues weiter zurückreicht, z. B. die Pilastervorsätze über den Pfeilern und Kragsteine an verschiedenen Stellen, sowie die alten Seitenausgänge mit altertümlichen Skulpturen, Köpfen und Zierleisten an den Simsen.

Auch an der Vorderseite des nämlichen Pfeilers aber zeigt der Skulpturenschmuck der vortretenden Dreiviertelsäule noch eine, wenn man sie mit den übrigen entsprechenden Teilen vergleicht, altertümliche Technik. Das Relief ist durchweg flacher, die Schattenwirkung nicht durch Herausheben rundlich vorspringender Formen erreicht, sondern durch zahlreiche Bohrlöcher herzustellen versucht, und die Umrisse sind trocken gezeichnet in starrer Härte. Einzelne Partieen, wie der untere Schaft der vorderen Hauptsäule, wie die ganze Nebensäule gegen die Mittelarkade zu, zeigen eine ganz eigentümliche auf byzantinisch-romanische Vorbilder zurückgreifende Behandlung des Laubwerks und eine durch die Ranken hinlaufende Ornamentik mit Tieren, Menschen und allerlei Fabelwesen, die sich necken und verfolgen, wie wir sie in dieser Flachheit und Schärfe nur im Süden erwarten würden, wenn nicht ihre Wiederkehr in Steinmosaik unzweifelhaft lombardischen Ursprungs, oben an dieser Fassade selbst, den Zusammenhang der Schultradition ausser Zweifel stellte, — und gerade die Menschengestalt, wie ein Bogenschütze und ein in voller Bewaffnung, in Ringhemd und Kettenkapuze, mit Helm, Schild und Schwert dargestellter Ritter, den romanisch abendländischen Charakter bewährten. Ganz eigentümliche altfränkische Befangenheit der zurückgebliebenen Technik verrät auch der Löwe, der über dem Säulenkapitell aus der Bogenverbindung hervorragt. Er steht über einem zu Boden geworfenen Manne, der auf dem Bauche liegend sein bärtiges Antlitz mit angstvoll aufgerissenen Augen und Mund hervorstreckt, aber hülflos auf beiden Seiten von den Pranken der Bestie umklammert wird. Die Mähne des Tieres besteht hier aus übereinandergereihten Querwulsten, deren Randhöhe durch Bohrlochreihen gelockert ist.

Das hiesse, wenn wir Ridolfis Annahme folgen: der erste Bogen neben dem Glockenturm gehört mit seinen beiden Pfeilern einem älteren Meister, dessen strengere scharfkantige Weise sich auch darin bekundet, dass er die inneren Viertelssäulchen und den entsprechenden Rundstab zwischen der inneren und äusseren Archivolte im Zickzack mustert. Indessen muss doch hervorgehoben werden, dass auch an dem grofsen Bogen links noch altertümliche Reste erhalten sind, obgleich hier besonders links am Pfeiler moderne Restauration den Sachverhalt verändert hat. Bemerkenswert ist besonders die mit Flechtwerk von Bandstreifen in geduldigstem Muster übersponnene Ecksäule, deren oberes Ende in eine schrägkannellierte Form übergeht, welche als Aequivalent dem Zickzackmuster der correspondierenden Arkade rechts mehr entsprechen würde, — während der Bogenwulst bereits die grofsblätterigen Ranken der entwickelteren Dekoration aufweist. Aber dürfen diese Verschiedenheiten bei einem Bauwerk Verwunderung erregen, an dem notwendig verschiedene Hände mitgearbeitet? Warum sollen wir mehr in ihnen erkennen als die Beiträge einer Reihe von Steinmetzen?

Ein Paar von Bildwerken allerdings, die an entscheidender Stelle erhalten sind, bestätigt wol in kaum miszuverstehender Weise die Aufeinanderfolge zweier Künstler beim Fassadenbau, indem es uns beide persönlich vorführt. Das eine ist in ungewöhnlicher Weise der gestelzten Bogenwölbung einverleibt. Ueber dem Eckpfeiler am Campanile reicht die äussere Umrahmung der Archivolte nicht bis auf das Kämpfersims hernieder, sondern bricht ein Stück vorher ab, und hier ist statt des krausen Blattkranzes eine gerade Marmorplatte eingelassen mit der Figur eines älteren Mannes darin, in ziemlich flacher Reliefarbeit. Auf einer schmalen Bank mit hoher Lehne sitzt er, beide Hände auf die Kniee legend da, und blickt vor sich hin, so dass sein Scheitel mit dem oberen Plattenrand gleichsam zum Ausgangspunkt der aufsteigenden Bogenfassung wird. So haftet noch ein Ueberrest karyatidenhaften Wesens an dieser Figur, wie die romanische Bildhauerei sie wol zur Verzierung einer Ecke oder geradezu als Konsolenträger verwertet. Ein Blick auf das benachbarte Portal von Sta Reparata bietet schon Beispiele dieser Art; indessen gerade dieser Vergleich lehrt, wie

weit hier am Dome über das unpersönliche Wesen dort hinausgegangen wird. Der Mann trägt die gewöhnliche Kleidung der Werkleute von damals, einen einfachen Kittel mit starkem Gurt um den Leib und Strumpfhosen wie Stiefel. Seine Haare sind an der Stirn rund geschnitten, sein Bart voll, aber an Wangen und Kinn ausgeschoren. Seine Haltung entspricht der eines beobachtenden Obmannes, der dem Gang des Werkes zuschaut, an dem er selber Teil hat. Es ist ohne Frage ein Bildniss, das hier mit freilich schwachen Kräften versucht wird.

Seine Bedeutung in diesem Sinne steigert sich durch das Vorhandensein des zweiten Bildwerks, das in anderer Form auftretend doch in dieselbe Kategorie gehört, und sich, genau senkrecht über der soeben bezeichneten Stelle des sitzenden Meisters, an der äussersten Säule der ersten Bogengalerie befindet. Es ist jene Relieffigur eines stehenden Mannes mit der Inschrift von 1204 und dem Namen Guidectus auf dem Schriftblatt in seiner Hand. Da ist ein Zweifel an beabsichtigter Porträtdarstellung ganz ausgeschlossen. Schon die Tracht zeigt individuelle Eigentümlichkeit. Die kurze Tunika, mit engen Aermeln und einem Besatzstreifen am Hals und vorn herunter ist um den Leib gegürtet und reicht nur bis auf die Knie; darunter Strumpfhosen und niedrige Stiefel. Ein hohes kegelförmiges Barrett, das ebenfalls unten mit einem Bandstreifen verziert ist, trägt oben ein grofses Dreiblatt nach Art einer französischen Lilie. Dazu volles glattes Haar das viereckig geschnitten bis an's Knie herunterhängt. Es ist ein ganz jugendlicher Bursch mit rundem bartlosem Antlitz, bei dem wir wol begreifen, dass er statt Guido noch Guidetto genannt wird.

Wenn der Marmorarbeiter dieser heiteren Säulenarchitektur im Jahre 1204, als die erste der Galerien entstand, noch so jung war, so gewinnt die Vermutung Raum, dass ihm der Bau der Vorhalle von Grund auf nicht anvertraut gewesen sein dürfte. Enrico Ridolfi entwickelt daraus einen ansprechenden Erklärungsversuch. Guido, der Marmolarius S^ti^ Martini de Luca, wie ihn 1211 die Pratesen bezeichnen, habe sich 1204 wol zur Unterscheidung von einem älteren Meister dieses Namens Guidetto genannt: denn in der Tat komme damals in den Urkunden von Lucca ein Architekt Guido vor, der schon vor 1170 nachweisbar, auf einer Inschrifttafel des Kirchleins Sta Maria in Corte

Orlandini als Erbauer genannt wird, und zwar (wie ich rechnen zu müssen glaube[1]) im Jahre 1188. Die Worte lauten:

† ANNO DNI M° C° OCTUAGO SEPTIMO
SEPULCRU· TEPLU· ET CRUCE· XPI· SARA
CENI· CEPERUNT· PERFIDI· SUB· SALADINO·
MILITE · · · ANNO· PROXIMO· SEQUENTI· DIE·
· · · KL· AGOSTO· HEC· HECCLA· DENOVO· REFV
DARI· CEPIT · · · SOLO· QUAE· LAUDAT· DM· X·
BEATA MARIA VITV· BLASIU: CONCOR-
DIU· CERBONIU ET ALEXIUM·
GUIDUS MAISER EDIFICAVIT· O · · · ·

In diesem Magister Guido möchte Ridolfi nun nicht allein den älteren Künstler sehen der an der ersten Arkade der Domfassade neben dem Glockenturm tätig gewesen (obwol wir gar nicht ahnen können, ob auch dieser Guido hieſs), sondern auch den Vater des Guidetto, der ihm laut Inschrift von 1204 in diesem Werke nachfolgte. So wäre die Bezeichnung als Guido der Jüngere erst recht natürlich, wenigstens bis zum Tode des Vaters oder bis zum reiferen Alter des selbständig gewordenen Meisters. Dann bliebe der Fassadenbau allerdings in der Familie, und Alles mochte friedlich abgehen, — selbst eine Veränderung des ursprünglichen Planes, die der zweite groſse Bogen links neben der Mitte doch zu verraten schien, und die am Ende gar Veranlassung wurde, dass sich der strengere Altmeister zurückzog.

Nun stimmt diese familiäre Baugeschichte allerdings nicht zu unserer Meinung von der früheren, nicht ununterbrochenen Entstehung der Vorhalle, die dem Oberteil ganz fremd gegenübersteht. Zweitens genügte die nachgewiesene Existenz eines andern Meisters Guido, der 1188 Sta Maria in Corte Orlandini neu zu bauen begann, um die Unterscheidung des jüngeren Guido,

[1]) Bei Ridolfi, L'arte in Lucca S. 90 steht 1178, offenbar ein Druckfehler für 1187 wie der Guida S. 133 angiebt, wo auch die oben citierte Inschrift, aus deren Text sich 1188 als Beginn des Baues ergiebt, da die Wiedereroberung Jerusalems durch Saladin 1187 fällt.

dessen Alter nach dem Bildniss von 1204 die Identität der Person mit jenem ausschliesst, vollständig zu motivieren. Drittens aber ist der Name Guidetto nur in dem gereimten Hexameter überliefert, wo diese Form in Rücksicht auf „electi" gewählt sein könnte, für die sonst übliche Benamsung also nichts bewiese.

Vor Allem habe ich jedoch einen Einwand gegen Ridolfis Annahme, der den Kern des ganzen Verhältnisses zwischen beiden Künstlern trifft, — den Punkt nämlich, den ich zum Ausgangspunkt meiner Darstellung des Sachverhaltes gemacht habe. Die technischen Unterschiede der Detailbehandlung, die Flachheit des Reliefs, die Bohrlöcherreihen statt der Modellierung, die Roheit des Figürlichen, genug die völlige Zurückgebliebenheit des Bildhauers am ersten Pfeilerpaar beim Glockenturm, — bestimmten ja gerade Ridolfi noch einen zweiten durchweg anders geschulten Meister anzusetzen. Wie sollte nun der Sohn dieses nämlichen Meisters zu der weit vorgeschrittenen Technik, die wir sofort näher kennen lernen, gelangt sein, wenn zugleich feststeht, dass dieser Sohn noch 1204 überaus jugendlichen Alters war, d. h. zu einer Zeit, wo er die entscheidenden Proben seines anderweitigen Könnens drunten an der Vorhalle, z. B. am zweiten Pfeiler des Mittelbogens, den Ridolfi ihm zuweist, bereits abgelegt hatte. Uebernahm Guidetto, wie Ridolfi will, gleichsam als Fortsetzer und unter der Auktorität seines Vaters die Marmorarbeit da, wo der Alte abbricht, — dann hätten wir diesen Sohn auch in Lucca, in der Werkstatt des Vaters zu suchen, sobald nach seiner Schulung gefragt wird. Grosse Auswahl an verschiedenen Schulen der Marmorarbeit gab es damals in Lucca kaum, und gerade diese Künstler waren samt und sonders zugewanderte Fremde aus einer gleichen engen Heimat, und schlossen sich um so mehr aneinander. Sowol Guido, der Erbauer von Sta Maria in Corte Orlandini, als Guidetto, der Marmolarius S^ti^ Martini, waren Lombarden, Maestri Comacini. Also müsste sich bei so naher persönlicher Verbindung und bei dem im Bildniss dargestellten Alter Guidetto's gröfsere Uebereinstimmung auch in der Technik offenbaren, wenngleich nicht so notwendig in der plastischen Auffassung, welche auf besonderen Gaben des Einzelnen beruhen mag.

Lassen wir auch hier die Hypothesen aus Inschriften und Urkunden dahingestellt, und halten uns lieber an die Erscheinungen selber, welche das Denkmal, das wir besprechen, dem aufmerksamen Betracher darbietet. Da kann es nicht entgehen, dass sich schon in der linken Hälfte der Vorhalle ein eifriges Streben nach Mannichfaltigkeit der Ornamentik und Reichtum gemeisselter Bauteile hervordrängt. Besonders an den Ecksäulen, die mit zwei Dritteln der Rundung aus den Pfeilern hervorragen, nebst den zugehörigen Rundstäben der Archivolten, offenbart sich entschiedenes Hinneigen nach vegetabiler und figürlicher Plastik in rein dekorativer Zierlust. Das wichtigste Hauptstück ist jedoch die Säule vorn am linken Pfeiler des Mittelbogens, die völlig anders behandelte Gefährtin der früher erwähnten Arbeit des älteren Meisters zur Rechten. Während dort nur üppiges Rankenwerk mit Rosetten und Blattfächern in den Windungen nach dem Vorbild der späten Antike in verhältnissmäſsig flachem Relief den Schaft überzieht, belebt ihn hier ein viel verschlungenes doch einheitliches Gewächs, in dessen Verzweigungen menschliche Gestalten stehend, tronend, aufsteigend sich einordnen, von der Basis bis zum Kapitell in sinnvollem Zusammenhang. Diese Säule giebt den Stammbaum Jesse, wird man sagen. Unten aber ist es zugleich der Baum der Erkenntniss, um dessen Stamm sich die Schlange ringelt. Adam und Eva stehen einander gegenüber, mit breiten Blättern ihre Blöſse deckend; ja, Eva braucht ausserdem beide Hände zu schamhafter Gebärde, wie Frau Venus selber, wenn sie aus dem Bade steigt, und verrät, wie sehr der Künstler den Reiz dieser Bewegung bei irgend einem antiken Abbild der Liebesgöttin empfunden. Auch das aufgelöste Haar des Weibes ist wie im Winde flatternd ausgebreitet. Aber daneben erscheint auch pflichtſchuldigst ein kleines Teufelchen, gehörnt und zottig in Satyrngestalt, vielleicht um persönlich den verhängnissvollen Apfel in die Hand der Schönen zu spielen. — Leider hat gerade Eva von Unbill jeder Art am meisten zu leiden gehabt, sodass man über den Körper kaum etwas sagen mag, als dass er schlank und lang, doch eher germanisch anmutet, und ausser den Motiven wenig mit der römischen Antike gemein hat, die wir etwa als Vorbild voraussetzen könnten. Es scheint indess, er war noch besser gelungen, als der Adams, der sonst ebenfalls richtige

Verhältnisse und überraschende Kenntnisse des nackten Leibes, ohne die romanischen Schulgewohnheiten aufzuweisen hat. Ungeschickt ist nur noch der Versuch, die Ansicht der Figur, besonders der Beine, mehr reliefmäfsig in Profil zu stellen. Der Baumstamm zwischen ihnen bezeugt nicht minder den ausgesprochenen Sinn des Künstlers für das organische Gebilde der Pflanze, wenn auch die Darstellung einer vollen Baumkrone schon aus dekorativer Rücksicht vermieden und durch Windungen des Gezweiges mit wenigen Blättern und Früchten ersetzt wird. Dies ist offenbar derselbe Bildhauer, der das Rankenwerk der Viertelsäule gleich rechts daneben am selben Pfeiler, wie am Bogenwulst der Arkade links gearbeitet hat. Sein Anteil an dieser Hauptsäule könnte sich auf den Untersatz beschränken, der ebenso wie an der korrespondierenden rechts durch einen Rand abgesetzt ist (gegenwärtig sogar durch einen eisernen Ring gehalten werden muss).

Darüber beginnt symmetrische Verteilung der verschlungenen Aeste aus dem Leibe des alten Jesse, der mit einem Schriftband in der Rechten, sinnend die Linke, in der sein bärtiges Haupt ruht, auf das Knie stützt, — und damit eine Fülle königlich gekleideter Figuren, die sich, wieder symmetrisch zu Dritt gruppiert, von David bis Maria emporgipfelt. David Rex, dann Salomo und noch ein dritter König tronen mit der Krone auf dem Haupt, während andere Voreltern Christi sich durch die Nebenzweige bewegen. Zu Häupten Marias aber erscheint in mandelförmiger Glorie von zwei Engeln getragen, die Halbfigur des Erlösers mit segnender Gebärde. Hier bewahrt sich natürlich viel mehr von dem hieratischen Charakter in Antlitz und Gewandung, und damit von dem romanischen Schulwesen der Technik, wie die koncentrischen Falten um hervorstehende Körperteile, in paralleler Schraffierung der Haare, die perückenhaft abstehen, im breiten Oval der Gesichter und ausgebohrten Augen. Dagegen ist das Relief überall kräftig herausgearbeitet, überall versucht durch Abhebung des Körperhaften aus der Grundfläche die nötige Licht- und Schattenwirkung zu erreichen. Selbst die Kapitelle dieser Säulen sind anders wenn auch nicht reiner doch üppiger, fleischiger gearbeitet als die Gefährten rechts. Endlich steigert sich der Gegensatz vollauf in dem vorkragenden Löwen, der einen Drachen zwischen

den Pranken hält, — ein lebensvolles Bildwerk, wo bereits die gewundenen Formen und die Flügelfedern des Fabeltiers, wie die gesträubte Mähne und das Auge des brüllenden Wüstenkönigs mit einer Präcision der Arbeit gegeben sind, die an derartige Meisterstücke auf gotischen Kathedralen erinnert.

Damit stehen wir, das ist unläugbar, mitten im besten Zuge der Entwicklung romanischer Steinskulptur, welche sich gerade an diesen Bauten von Lucca, Pisa und angränzenden Orten Toskanas vollzog. Was aber giebt uns das Recht, diese besten Skulpturteile der Säulen mit den Löwen darüber, gleich wie die Säulchen der oberen Ordnungen, wo eine ähnliche Gestaltenfülle, plastisch durchgebildet den Schaft umwuchert, nun gerade dem Guidetto selber zuzuschreiben, wie Ridolfi tut?

Der einzige entscheidende Beweisgrund könnte doch nur in der unverkennbarsten Uebereinstimmung zwischen solchen Skulpturteilen der Vorhalle und den Säulen der Zwerggalerien droben gesucht werden, da die letzteren inschriftlich von Guidetto „so schön errichtet" sein sollen. Dieser Gedanke ist auch Ridolfi gekommen. Er möchte wol zwischen dem unteren Säulenschaft mit dem Baum der Erkenntniss oder der Wurzel Jesse und dem oberen mit der Bildnissfigur des Meisters selbst die Verbindung herstellen. Die Gestalt des jugendlichen Guidetto soll nach ihm die nämliche Schwäche wie der Adam verraten: das eigentümliche Ungeschick in der Anordnung der Beine und ihrem Verhältniss zur Ansicht des Oberkörpers. Während sonst nämlich die Vorderansicht vorherrscht, gehen die Beine mit unglücklicher Einwärtsdrehung mehr in Profil über, und die Verkürzung der Füſse mislingt vollends. Indess, dieses gleichmäſsige Vorkommen eines und desselben Fehlers unten und oben würde doch wol kaum schon erhärten, was es beweisen soll, die Identität des Urhebers. Gerade dieser Fehler ist etwas im ganzen Mittelalter so Verbreitetes, dass Vasari, der so viele Leistungen vor sich hatte, z. B. bei Gelegenheit Masaccios sich garnicht genug tun kann, den grossen Fortschritt hervorzuheben, dass die Gestalten dieses Malers endlich nicht mehr auf so schwachen Füſsen stehen wie bisher, nicht mehr auf den Zehen balancieren, sondern ihre Sohlen fest auf den Boden pflanzen. Ich kann auch die Uebereinstimmung nicht soweit zugeben, zumal da Guidetto das Schriftblatt gerade vor

sich niederhängen lässt, so dass die Beine sich nicht frei entfalten wie bei Adam, also ein Vergleich schon misslich wird. Die Aehnlichkeit des Ungeschicks in der Gestaltung könnte nur Zugkraft gewinnen, wenn die technische Uebereinstimmung beider Arbeiten zwingend hinzuträte, und diese ist zwischen dem Sündenfall und dem Guidetto sicher nicht vorhanden, sondern beide Werke trennt geradezu ein Wesensunterschied, der nur aus der besonderen Geschichte der Plastik in dieser Gegend begriffen werden kann, und dessen Bestimmung erst ein richtiges Urteil über Guidetto droben und diesen Bildnerkreis drunten ermöglicht[1]).

Der Versuch Ridolfis, die Baugeschichte der Domfassade im Anschluss an die festgewonnenen Daten möglichst zusammenzuziehen, auf Vater und Sohn zu teilen, führt zu dem irrigen Bestreben die Einzelarbeit ebenso auf die Rechnung zweier Künstler zu schreiben, die wenigstens der Ausführung nach ihrem Geschmack und Muster vorgestanden. Aber vergessen wir einmal nicht, dass das Datum 1196, wo zuerst die Opera del Frontispizio in den Akten auftritt, uns garnicht etwa als Ausgangspunkt einschränkt; denn die Behörde konnte schon länger bestehen, auch ohne dass sie gerade in erhaltenen Schriftstücken genannt wird, oder konnte erst zusammentreten, als man einen, nach langsam fortschreitenden Anfängen, erneuten Anlauf nahm, die Aufführung der Fassade schneller zu fördern, nachdem eben reichere Mittel sich gesammelt. Hätte es sich 1196 noch um die Vorhalle, eine so wichtige Verkaufsstelle, gehandelt, würde man auch den Namen der Opera vielleicht „della Loggia, — dell' Atrio“ d. h. nach dem praktischen Hauptstück, nicht nach der Zierwand gewählt haben. Sodann aber erzählen die Einzelheiten des Bauwerkes selbst, vor Allem die Skulpturen daran, dass hier mannichfaltige Kräfte zusammenwirken, die ihre eigene Geschichte haben. Die einzelnen Werkstücke, aus denen sich die Architektur zusammensetzt, weichen unter sich im Werte und in der Natur der bildnerischen Arbeit sehr ab. Der Obermeister liess offenbar, wie doch Ridolfi selbst gelegentlich hervorhebt, seinen Hülfsleuten volle Freiheit bei

[1]) Ausserdem ist gerade die Figur Guidettos durch Abputzen und Ueberarbeiten neuerdings so charakterlos geworden, dass überhaupt ihr Wert als Dokument für den Stilcharakter sehr fraglich wird.

der Herstellung der Ornamentstreifen, der Säulenschäfte oder sonstigen Schmuckgebilde, wenn nur die allgemeine Gleichförmigkeit der Gliederungen gewahrt ward, und der Architekt gab wol den Bildnern nicht einmal die Zeichnung selbst, sondern billigte nur ihre Vorlage oder vertraute ihrer erprobten Tätigkeit ohne Weiteres. So bevorzugt dieser Steinmetz das einfache Geriemsel oder flache Reliefmuster, jener lebendigere Vegetation, ein Dritter greift zu Bestiarien, und der Kühnste nur zur Menschendarstellung selbst. So erwächst aus der echt romanischen Mannichfaltigkeit des Einzelnen auch dem Forscher vielmehr die Aufgabe Umschau zu halten, wo sich etwa die Beziehung zu anderen bildnerischen Leistungen in diesem Umkreis herausstellt, und davon abhängen zu lassen, was sich für die Chronologie dieser Gesamtheit ergeben mag.





Taufbecken in S. Frediano. Lucca.

III

Die Bildnerschule Lucca's im XII. Jahrhundert und ihre Verwandten

Lucca ist nicht arm an bildnerischen Resten des Mittelalters vielmehr gewinnen wir immer klarere Einsicht, dass hier einer der Hauptpunkte der Entwickelung zu suchen ist, wo der Steinskulptur wie an wenigen Orten Italiens die Bedingungen zu kräftigerem Gedeihen gegeben waren. Es fehlt hier sogar nicht an Beispielen einer streng kirchlichen Kunstweise, welche noch die Herkunft aus kleinen byzantinischen Elfenbeinschnitzwerken deutlich erkennen lassen, ja nichts weiter sind als eine Uebertragung solchen Vorbildes in die monumentale Steinbildnerei. So ist über dem rechten Nebenportal der Fassade von Sta Maria Bianca oder Forisportam der Ueberrest einer tronenden Madonna eingelassen, deren Füſse nur mit dem Schemel des Trones verloren sind[1]). Sie ist in Hochrelief aus Marmor gehauen, und der Künstler hat sich nicht versagt, über ihrem Haupte auch das scharfgeschnittene, emsig ausgebohrte Laubwerk an der Arkade wie einen Baldachin durchzubilden, während

[1]) Die Kirche stammt aus dem VIII. Jahrhundert, hat aber später im XI. und XII. Veränderungen erfahren; die Fassade gehört (mit Benutzung antiker Bauteile) in ihrem unteren Teil dem Stil des Diotisalvi nach 1150 an; die Zwerggalerien vielleicht, wie die Seitenfronten, der Zeit um 1260. Der Oberteil wurde um 1516 erhöht in Ziegelbau, unbekleidet. Darnach ist Mothes p. 752 zu verbessern, der gegen Förster ungerecht auftritt.

seine Vorlage, sicher ein Diptychon, diese Randverzierung nur als Einrahmung der Platte bot. Der Tron selbst ist ebenso getreu mit seinen schmalen Säulchen und engen Bögen an Sitz und Lehne nachgeahmt und den zugespitzten Knöpfen links und rechts, die sicher von Golde blitzten. Maria sitzt auf kostbar gesticktem, byzantinischem Polster, und trägt eine hohe zierlich gearbeitete Krone auf dem Haupt vor dem grofsen runden Nimbus, der sie allein auszeichnet. Ganz von vorn gesehen hält sie mit beiden Armen das Kind auf ihrem Schofse, das segnend die Rechte erhebt. Die Köpfe der beiden Himmlischen zeigen das grosse Oval mit kleiner Stirn, aber starken Backenknochen, tiefen Augenhöhlen und breitem Munde, dessen Verziehung mit den scharfen Falten zur Seite dem sonst so strengen Ausdruck einen Zug von Freundlichkeit mitteilen soll. Die vollste Bestätigung für das Uebertragen einer geschnitzten Elfenbeinarbeit in Stein geben endlich die fein gerillten Falten, die regelmäfsig geordneten Säume und die symmetrisch gegliederten Massen, deren Durchfurchung fast zu eng und kleinlich wirkt, wie die ebenso pretiöse Behandlung der Blätter und Architekturteile droben.

In den Bergen von Lucca haben sich an allen Strafsen, die nordwärts nach Oberitalien führen, Denkmäler früherer Skulpturtätigkeit erhalten, welche uns, so unvollkommen und verschiedenwertig sie sein mögen, doch wol die Herkunft noch deutlich beurkunden. Zu den ältesten Ueberresten, die ich nachzuweisen vermag, gehört das Weihbecken in der Pieve zu Brancoli (oberhalb Ponte a Moriano). Auf einer starken Säule von 1,10 Meter erhebt sich ein Becken aus grauem granitähnlichem Stein von grofser Härte (0,34 m hoch, 0,46 m im Durchmesser). Es ist mit zwei Widderköpfen und zwei Menschenköpfen, dem eines bärtigen Priesters, mit Tonsur, und dem eines Königs mit Zackenkrone besetzt. Am Reifen dieser Krone steht der Name des Künstlers RAITVS ME FECIT. Zwischen den Köpfen bedeckt primitives Blattwerk die Oberfläche, und an der einen Seite enthält ein Stengel eine plattenartige Vertiefung mit einer zweizeiligen Bezeichnung MI C, die wol als MILLESIMO CENTESIMO gedeutet, also mit Abzug der I als 1099 gelesen werden dürfte. Dazu besitzt die selbe, auch als Bauwerk interessante Kirche ein achtseitiges

Immersionsbecken aus demselben Stein. Jede Seite hat rechts eine Randleiste mit Rankenwerk, die als Pilasterteilung wirkt, eben solche Ornamentik am umlaufenden Gesims, das sich an den Ecken vorkröpft und hier mit Tier- oder Menschenköpfen besetzt ist. Auf dem Rande oben waren ursprünglich acht Eckverzierungen angebracht, runde Körper wie ein Apfel oder Kürbis und an einer Ecke ein kleiner Löwe, der offenbar als Kerzenhalter diente. Im Mittelschiff der Basilika ist am Pfeilerpaar, das die Säulenreihe unterbricht zur Linken vom Altar aus die Kanzel angebracht, die neuerdings sorgfältig restauriert, doch nicht ihre ursprüngliche Aufstellung bewahrt hat. Sie kehrt die längere Hauptseite jetzt gegen den Mittelraum, eine Schmalseite nach vorn. Diese letztere wird von zwei Säulen getragen, die auf Löwen ruhen, deren einer einen Drachen, deren anderer einen behelmten Mann unter sich hat, dem er den Vorderarm abbeisst, während der Krieger ihm sein Dolchmesser in die Brust stöfst. Das einzige alte Kapitell hat vier Adler (oder Tauben) über einem Blattkranz mit viel Bohrarbeit dazwischen. Das Gebälk ist mit reichem Rankenwerk, Rosetten an den Ecken, und an einer Seite wol mit ehemaliger Intarsia geschmückt. Die Brüstung selbst wird nur durch gedrungene Säulchen in Arkaden geteilt, deren Bögen wieder wie das Kranzgesims mit Laubwerk besetzt sind. In der Mitte der Langseite springt jetzt eine starke Konsole vor, die sichtlich als Kapitell für eine Säule darunter gearbeitet war. Darauf sitzt eine bartlose (weibliche?) Figur in langem Gewande mit Zackenkrone und hält ein offenes Buch vor sich mit der Inschrift: „Evangelica Lectione fiat peccatorum nostrorum remissio." Darüber das Evangelienpult vom Adler getragen. An der selben Vorderseite ist jetzt auch das kleinere Lesepult angebracht, das von einem zusammengekauerten Mann getragen wird. Diese Kanzel sowol wie das Taufbecken gehören in eine spätere Periode als das Weihbecken, wenn auch immer noch zu den frühen Beispielen solcher Ausstattung.

Der Meister des Weihwasserbeckens, Raitus, hat noch völlig longobardischen Charakter, und dasselbe muss von dem Tympanonrelief gesagt werden, welches das Hauptportal des alten Domes von Berceto (an der Strafse von Spezia nach Parma) schmückt. Es zeigt eine sehr altertümliche Kreuzigung

Chritsi in allerdings noch höchst kindlicher Ausführung. In der Mitte der Gekreuzigte mit gleichgestellten Füfsen und langem Schurz, links Maria und Johannes nebst einer grofsen in Prachtgewänder gekleideten Frauengestalt (Ecclesia?), rechts der Soldat, der mit der Lanze die Seite Christi öffnet, und eine zweite Person mit grofsem Topf (Synagoge?) nebst anderen Zuschauern. Am Architrav darunter ist, wie ein Satyrspiel zur Tragödie, allerlei lustiges Fabelgetier angebracht. Am Seitenportal sind nur noch zwei Träger an den Pfosten, ebenso roh und befangen, kenntlich geblieben, das Bogenfeld zerstört[1]). Gewisse Eigentümlichkeiten der Arbeit verbinden aber dies Beispiel im Gebirge noch unverkennbar mit den ältesten Skulpturen in Lucca, wie z. B. mit dem obenerwähnten Kapitell in der Vorhalle des Domes.

Das wichtigste Denkmal, das zu Lucca selbst für unsere Untersuchung in Betracht kommt, ist das vielumstrittene Taufbecken in S. Frediano. Es wurde erst 1803 aus dem Baptisterium bei Sta. Reparata, also aus unmittelbarer Nähe des Domes, weggenommen und an seinen jetzigen Platz übertragen, als diese Taufkirche, wo man seitdem die noch ältere Piscina wieder freigelegt hat, zum Archivraum umgewandelt werden sollte. Auch dieses über dem Fufsboden errichtete runde Wasserbehältnis ist ein Immersionsbecken, und so gewönne die angebliche Jahreszahl seiner Vollendung, 1151, zugleich Bedeutung für die christliche Archäologie; aber dieses Datum beruht trotz Försters Facsimile und allen Wiederholungen auf einem Irrtum, und Rumohrs Lesung ist zum Teil wieder in ihr Recht einzusetzen[2]).

---

1) Verwandt sind die Reste am Dome zu Barga, besonders zwei Krieger mit Schild an den Pfosten des Seitenportales, deren einer noch lesbar als „Bonatachius" bezeichnet. Die Skulpturen, welche Rauch (nach einer Notiz bei Förster) in Pontremoli gesehen haben will, vermochte ich nicht aufzufinden. Da Erkundigungen im Orte selbst nur negative Antwort ergaben, muss die Nachricht wol auf einem Irrtum beruhen, oder die Kirche, wo Rauch Skulpturen dieser Zeit sah, abseits an der alten Strasse liegen. In S. Gennaro, unweit Lucca (gegen Pescia zu), ist eine Kanzel von „Meister Filippus", die ich ebenfalls noch nicht selber kennen lernen konnte. Ueber die Kanzel in Barga siehe Kap. IV.

2) Ridolfi, Guida di Lucca, S. 122, liest: † M . . . LI ROBERTUS MAGIST. IME PINS · . . und verfällt darauf, die Inschrift könne von einem Maler eingekritzelt sein, der in der Nähe ein Wandbild gemalt!

Auf dem oberen Rande steht die gegenwärtig sehr abgeschliffene und verwaschene, aber doch noch sicher entzifferbare Inschrift, deren am Ende (wegen Platzmangel vor der Fuge) sehr starke Abbreviaturen wir auflösen. Es ist, wie gewöhnlich in dieser Zeit, ein panegyrischer Reim, ein Ruhmestitulus des Meisters, der ihm gewiss auch sonst bei Bezeichnung seiner Arbeiten gedient hat:

† ME FECIT ROBERTVS MAGIST Ī A(R)T(E) P(ER)ITVS

Das Becken ist also nicht datiert, und nur die Stilkritik kann es in die Reihe der Denkmäler einordnen, wohin es gehört. Es erhebt sich auf mehreren Stufen und seine Brüstung besteht aus sechs Stücken, die wol kaum, wie man vermutet falsch zusammengesetzt worden sind. Nur an der einen, zwei solcher Stücke umfassenden Seite, versucht der Bildner noch architektonische Gliederung, indem er sieben Einzelgestalten in einer Arkadenreihe vorführt. Diese Arkaden aber sind bereits spitzbogig, während sonst über den romanischen Charakter der Arbeit kein Zweifel sein kann! Es sind verschiedenartig, hier apostolisch dort nur mit Manteltuch um den nackten Leib bekleidete Gestalten, bärtige und bartlose, in mehr oder weniger nichtssagender Haltung; in ihrer Mitte aber steht der gute Hirt mit dem Lamm auf den Schultern, und die äusserte Figur rechts trägt einen Hasen in der Hand, während im Hintergrunde noch ein nacktes Menschenkind auftaucht. Auf dem folgenden Stücke [1]) rechts sehen wir ein Weib, das mit beiden Händen in die aufgelösten Haare greift, eine Erscheinung wie die büssende Magdalena, dann zwei bärtige Juden, deren einer auf die Krücke gestützt die Hand gegen die Wange des geneigten Hauptes legt, deren andrer die Hand bedeutsam erhebt, einander zugekehrt; rechtshin schreitet ein altes Weib mit einem Kind auf dem Rücken, einen Topf in der Hand, worauf ein Vogel sitzt, und vor dieser Zigeunerin hockt noch ein nacktes Bübchen auf dem Boden. Eine Matrone aber empfängt die Wandernde und enthüllt ihr das Antlitz einer königlichen Frau, die rechts auf hohem Stule tront. Auf dem nächtsen Stück steht ein nackter Mann noch wie ein Zuschauer zu dieser Scene hergewendet. Dann aber folgen zwei Gruppen, die wol als Parallele gedacht sind:

[1]) Siehe die Kopfleiste dieses Kapitels nach Alinaris Photographie.

Moses Stab verwandelt sich, wie er mit Jehovah redet, in einen Drachen, — und Christus heilt (hinter einer Staude oder einem Feigenbaum stehend) einen Aussätzigen, der demütig zu ihm herankriecht und ihm den schwärenbedeckten Arm entgegenstreckt. Dann folgt der Durchzug durch's Rote Meer, wo der Künstler jedoch statt der Errettung der Juden vielmehr den Ritt Pharaos mit seinen Kriegern schildert. In einer Schaar wolgerüsteter Reiter in der Bewaffnung des XII. Jahrhunderts sehen wir den König in Tunika und Mantel mit der Krone auf dem Haupt; ihm folgt ein Reiter, zu dem sich ein andrer rittlings auf's Pferd gesetzt, sich rückwärts festhaltend, — als einziges Zeichen eiliger Flucht. Auf dem letzten Stück wieder ein Parallelismus, Gesetz und Evangelium: Moses empfängt mit verhüllten Händen knieend die Gesetztafeln von Gottvater, der in Gegenwart eines Engels, als Halbfigur aus runder Glorie hervorschaut. Hinter Moses ein Drache, dessen Haupt seine Fufssohle berührt, sich aufwärts ringelnd. — Christus, als Vertreter des neuen Bundes, tront auf dem Hochsitz und hält das Evangelium in der Hand, während wiederum ein Engel Wache steht. Als Empfänger gehört hierzu wol der stehende Mann, der in zuwartender Haltung (aber mit abgebrochenem Kopf) noch auf dem anschliessenden Stück Platz gefunden hat.

Darstellungsweise wie Gestaltenbildung und Typen verraten den Anschluss an etruskische und altchristliche Sarkophage. So erscheint hier Gottvater in rundem Medaillon nach Analogie von Porträtköpfen der Verstorbenen und Christus als Kriophoros. Das Relief giebt nur eine Reihe von Figuren, häuft nirgends eine zweite halb ausgebildete darauf, füllt aber geflissentlich die ganze gegebene Fläche ohne Lücken aus. Die Behandlung der menschlichen Gestalt bekundet einen ausgesprochenen Sinn für echt plastische Entfaltung; überall ist auch unter den meist antiken Gewändern die Form der Gliedmafsen klar hervorgehoben, nur im Durchgang durch's rote Meer erscheinen Krieger in zeitgemäfser Rüstung. Die Bewegungen sind romanisch hastig und etwas übertrieben, doch aber verständlich und im bildnerischen Zuge gegeben, selbst die Muskulatur im Nackten schon verhältnismäfsig wolgelungen. Ebenso echt romanisch sind die Pflanzengebilde, die als Bäume gemeint, doch nur wie junge Schöslinsge erscheinen, und nicht minder

der Tron, auf dem das gekrönte Weib sitzt, das von einem anderen entschleiert wird[1]).

Obgleich nun hier die Typen durchaus „etruskisch" sind, mit ihrem breiten Oval, ihren grofsen tiefliegenden Augen und mächtigen Unterkiefern, so leuchtet doch bei einem Hinblick auf die reiche figürliche Säule am Atrium des Domes die nahe Verwandtschaft ein, besonders mit dem unteren Teil, wo der Sündenfall dargestellt ist. Trotz der ganz verschiedenen Auffassung der Menschengestalt, in schlankem leichtem Bau, beweist doch die Arbeit, zumal an dem Baum und Blattwerk die nämliche Schulung. So gewinnen wir einerseits einen Anhalt zur Datierung des Taufbeckens von S. Frediano, andererseits einen Nachweis der Herkunft der bildnerischen Kraft, die hier am Dome sich betätigt.

Mehr Uebereinstimmung mit den Typen dieses Taufbeckens könnte man noch in den biblischen Figuren am Stammbaum Jesse herausfinden. Indess erfährt die Darstellung des Körpers gerade hier empfindliche Abwandlung, im Sinne eines Steinmetzen, dem es nicht mehr auf volles Erfassen und Durchbilden der Leibesform ankommt. In der Gewandung vollends tritt eine völlig andere Manier auf, die vielmehr feinfaltigen weichen Stoffen nachzugehen beginnt, hier und da an die gerillten Terracottabildwerke deutlicher erinnert, als an byzantinische Goldschmiede- und Elfenbeinarbeit. Solche Erscheinungen finden sich langer Hand in dem benachbarten Pistoja vorbereitet, das in dieser Periode einen ausgedehnten Baueifer entfaltet und so manches Denkmal lombardisch-toskanischer Architektur und zugehöriger Zierweise darbeut. Es sind Steinmetzarbeiten, die wir zu betrachten haben, durchaus nicht auf der Höhe des Taufbeckens von Lucca stehend, aber wichtig als Belege comaskischer Bauskulptur.

[1]) Die Arbeit scheint nicht ganz vollendet, wie sie beabsichtigt war. Ueber dem Tron sieht man am Blätterkranz oben den Beginn feiner Ausarbeitung, der nachher verschwindet, und die rohe Grundform so stehen lässt.

* * *

Am mattesten sind noch die Lebensgeister, die den harten Stein durchdringend organische Form ihm mitzuteilen versuchen, in dem Abendmal von 1162 am Architrav des Nordportals von S. Giovanni Fuorcivitas, an dessen Archivolte die Inschrift:

GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC'. HOC OPUS

den Baumeister nennt, der wol zugleich Bildner war. Christus sitzt inmitten der Apostel an einem langen Tisch, der die ganze Breite des Frieses einnimmt, und vor ihm, an der Vorderseite, kniet in Profil nach rechts Judas Ischarioth, erhebt die Hände mit einem Tuch darüber unter das Kinn und empfängt so den Bissen, den ihm Christus in den Mund steckt, wie die Hostie bei der Kommunion. Alle Anderen sitzen ganz steif von vorn gesehen, nur Johannes legt sich seitwärts auf den Tisch mit dem Kopf gegen die Schulter des Meisters. „Cenans discipulis Christus dat verba salutis. Cenam novam tribuit, legem veterem quoque finit"[1]) sagen die Aufschriften am Rande. An der Schrägung des Gesimses ist Rankenwerk nach antikem Vorbild in flachem Relief gearbeitet, unter der Archivolte links und rechts ein Löwe über einem zu Boden geworfenen nackten Menschen und über einem Widder, oder sonstigem, nicht mehr erkennbaren Tiere aufgestellt.



S. Andrea. Pistoja.

Entschieden lebendiger wird die figürliche Darstellung von Steinmetzenhand am Hauptportal von S. Andrea, mit der Unterschrift:

FECIT HOC OP. GRVAMONS MAGIST. BON: ET ADODAT'. FRATER EIVS

[1]) Vgl. Tolomei, Guida di Pistoja 1821 p. 98. Siehe Abbildung nach Brogi's Phot. S. 12.

An der Unterseite des Sturzes ist auch das Datum gegeben: „Tunc erant Operarii Villanus et Pathus filius Tignosi A. D MCLXVI.“ Auch hier stehen wieder Löwen, der eine auf einem nackten Menschen, der andere auf einem Drachen, grimmig herausschauend, vor dem Ansatz der Archivolte. Am Friese reiten links die heiligen drei Könige aus Morgenland herbei „Veniunt Ecce Magi Sidus Regale Secuti“, dann kniet ein Mann vor einem tronenden Fürsten, als leiste er ihm das Vasallengelöbniss in seine Hände: „Falleris Herodes Quod XPM Perdere Voles“. Und unbekümmert um den Vierfürsten, wallfahrten die Könige zum Jesusknaben und bringen ihre Geschenke dar: „Melchior. Caspar. Baltasar † Magos Stel (*) la Monet. Puero Tria Munera Donant“. Rechts steht Joseph auf seinen Stab gestützt, wie eingewickelt in die feingerillte Gewandung, deren Mantelsaum sich in regelmäſsige Zickzackfalten herumlegt. Sein Kopf zeigt noch denselben Typus, ungefähr wie die alten Propheten in Lucca, mit tiefliegenden Augen und breitem Mundwerk, aber alle Proportionen sind etwas länglicher. Ganz seltsam erscheint der langhaarige und spitzbärtige Herodes. Der ganze Oberkörper ist mit horizontalen Querfurchen umzogen, während von oben bis unten die Zickzackfalte sich herab- und bis zum Sitz wieder aufwärts schlängelt. Der Fürst trägt wie die anderen Könige eine aus mehreren Zickzack- oder Bogenreihen gebildete Krone, so dass man an die Weihgeschenke westgotischer Herrscher wie Reccesvinthus oder aus dem Funde von Guerrazar erinnert wird. Minder barbarisch sind die Magier, doch die älteren auch mit langem weichem Haar, das hinters Ohr gelegt ist, sorgsam abgebildet. Bei der breitwangigen hässlichen Maria jedoch, wie bei dem bartlosen Vertrauten des Herodes tritt ganz deutlich in den festgeschlossenen vorgeschobenen Lippen die eigentümliche Behandlung des Mundes hervor, die dieser ganzen Schule gemeinsam bleibt. Interessant besonders wegen ihres Aufzuges sind die ankommenden Reiter, mit ihren Schnabelschuhen im Steigbügel, ihrem Schellengeläute am Zaumwerk, ihren breiten, ausgezaddelten Pferdedecken, — und zugleich durch die überraschende Beobachtung der Kopfhaltung bei den Tieren, die trotz aller Schwächen des technischen Vermögens noch wirksam hindurchleuchtet. Immer spielt in den wehenden Gewand-

zipfeln und den weiten Bogenfalten der Mäntel noch eine ferne Reminiscenz an conventionelle Schulgewohnheiten der antiken Kunst herein, und mischt sich mit dem sichtlichen Bestreben heimische Typen, Könige und Herren longobardischer Herkunft in ihrer charakteristischen Erscheinung zu schildern. Diese Ueberreste antiker Kultur drängen sich selbst in den Gerätschaften hervor: an dem Stul Marias wird die Armlehne durch eine lagernde Frauengestalt gebildet, während am Steinsitz des Herodes sich sogar allegorisches Bildwerk, ein nacktes Menschenkind in Gefahr von einer Schlange umringelt zu werden, erkennen lässt, in deutlicher Anspielung auf den Mordplan, der da geschmiedet wird. — Jedenfalls geht dieses Relief über das Abendmal des Gruamons so weit hinaus, dass wir seinen an zweiter Stelle genannten Bruder Adeodatus für den begabteren Bildner ansehen dürfen, der hier den Hauptanteil genommen. An



Kapitell vom Portal an S. Andrea. Pistoja



Kapitell vom Portal an S. Andrea. Pistoia

dem Kapitell des Türpfostens rechts nennt sich noch ein dritter Genosse: MAGISTER ENRIGUS ME . . FECIT, — von dem auch das gegenüberstehende herrühren wird[1]). Links sehen wir die Erscheinung des Engels vor Zacharias „Ne timeas Zacharias q(uonia)m exaudita est . . . .“ und den Besuch Marias bei Elisabeth; rechts vorn als Gegenstück die Verkündigung an Maria in Gegenwart Josephs „Ave gratia plena, Dominus tecum“, wobei nun allerdings nicht, wie die Mehr-

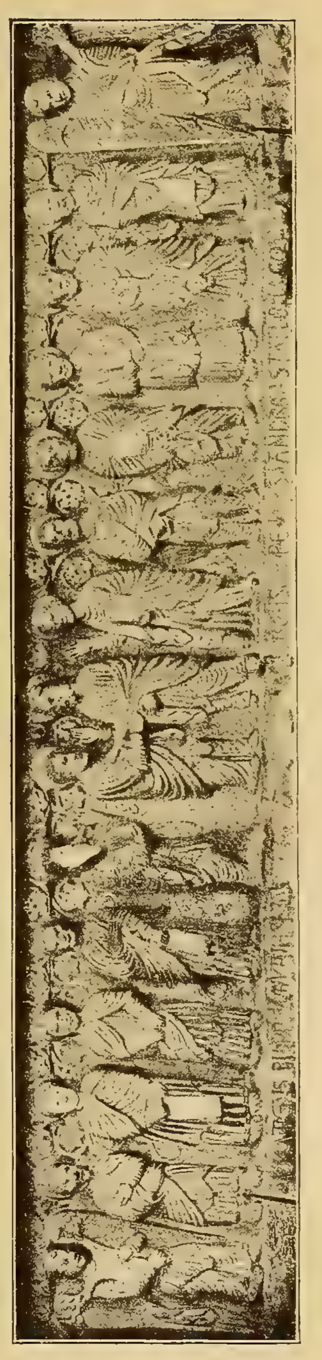
[1]) Mothes, Baukunst d. MAs in Italien S. 292 Anm. möchte einen „Erich“ aus ihm machen und tadelt uns Deutsche, dass wir Enrico nachschreiben; aber die Inschrift hat sogar das N ausgeführt, also darf auch Mothes nur „Heinrich“ übersetzen.

zahl der Berichterstatter meinen, die matronenhafte Jungfrau das Kind als Embryo auf dem Leibe trägt [1]), sondern nur die unschuldige Spindel hält, — wie es üblich war. An der Seite des Kapitells steht S. Anna, mit dem Namen darüber.

Das dritte Stück dieser Architravskulpturen zu Pistoja, an S. Bartolommeo in Pantano, nennt in der Inschrift unter dem Sturz

P
RODOLFINUS. O ANNI DOMNI
MCLXVII

wol nur den Operarius, der nicht zugleich der ausführende Künstler war, da der gebräuchliche Zusatz „Magister" fehlt. Es hat durch Witterungseinflüsse mehr gelitten, scheint aber schon ursprünglich eine seltsame Mattherzigkeit und Verschwommenheit mit gewissen Vorzügen, wie geschmackvollerer Einheit in der Gestaltenbildung, einzelnen glücklichen Bewegungen und freundlicheren Typen zu vereinigen. Jedenfalls ist es eine andere, im Ganzen schwächere, aber



Christus und Thomas. S. Bartolommeo in Pantano, Pistoja.

[1]) So Ciampi, Cicognara, Tolomei und auch Förster, der von Mothes S. 735 Anm. verbessert wird, man solle doch lieber „als Seelchen" sagen! Weshalb sich der Bildner durch solche Darstellung gerade als Deutscher documentieren soll, ist unerfindlich; Ciampi führt schon ein anderes Beispiel in Pistoja an, das freilich nachzuprüfen wäre. In umbrischen Malereien des XV. Jahrhunderts kommt dergleichen häufig vor.

eben deshalb vielleicht besser disciplinierte Kraft als an S. Andrea, wenn auch durch die Köpfe sowol wie durch die Gewänder sich naher Zusammenhang bis nach Lucca hin gerade hier erweist[1]). Es stellt die Erscheinung Christi im Kreise der Jünger dar, wie Thomas die Seitenwunde des Auferstandenen betastet, wobei zuäusserst links und rechts noch ein Engel zugegen ist. Unten stehen die Namen der Dargestellten in dieser Folge: [Simon] Matheus. Philippus. Mathias. Ba[rtholomeus] [Thomas] [XPR Joh(anne)s Petrus. Andreas. Tatdeus. Jac(obu)s; — oben die Verse

> Pax ego sum vobis quo sit firmissima Domni,
> Cernite discrete, quia sum Deus ecce videte;
> Me quoque palpate, sicut debetis amate.
> Expulsis morbis per climata quatuor orbis
> Fonte sacro lotum mundum convertite totum.[2])

auch hier, oben unter der Archivolte, die beiden Löwen mit nacktem Menschen und einem Drachen, dessen Oberkörper allerdings einer friedlichen Ente mehr gleicht als einem giftfauchenden Scheusal.

Alle diese Reliefs in Pistoja[3]) haben zwei wichtige Eigenschaften gemein, die hervorgehoben werden müssen. Die ziemlich flach herausgearbeiteten Figuren wurden dadurch stärker in Wirkung gesetzt, dass man den Hintergrund mit eingegrabenen Ornamenten bedeckte, deren vertiefte Linien und Formen offenbar mit schwarzer oder sonst farbiger Pasta ausgestrichen waren, so dass sich die Körper deutlicher davon abhoben. An S. Andrea ist sogar ein reichskulpierter Wulst als Mittelglied zwischen der Fläche des Hintergrundes und dem stehengebliebenen Rand des Steines eingelegt. Damit hängt auf's Engste die andere technische Eigentümlichkeit zusammen, dass überall nur eine Reihe von Figuren auf schmalem Vordergrund gegeben wird und der eigentliche Reliefgrund neutral

---

[1]) Ich denke dabei geradezu an Biduinus, nur lässt solche handwerkliche Arbeit noch zu wenig Individuelles erkennen, um die Persönlichkeit fassen zu können.

[2]) Vgl. Tolomei, Guida S. 73.

[3]) Der Architrav von S. Piero Maggiore darf noch nicht hierher gerechnet werden, da er erst bei einer Restauration um 1263—1270 entstand. Vgl. unten Kap. IV.

bleibt, d. h. einen weiter nicht bezeichneten unbestimmten Raum darstellt. So ist jeder Anlauf, perspektivisch in die Tiefe zu gehen vermieden, und die Figuren stofsen wie mit den Füfsen unten, so mit den Köpfen oben an den Rand des ursprünglich gegebenen Steinblocks an, von dessen Oberfläche ausgehend man die eingrabende Arbeit begann. Und zwar stellen diese Reliefs schon drei bemerkenswerte Schritte auf diesem Wege dar, welche uns das allmähliche Freiwerden der gestaltenbildenden Steinmetzen unter den rein tektonischen Steinhauern veranschaulichen. Im Abendmal stofsen sich die Sitzenden wirklich noch die Scheitel an den Oberbalken; im Zug der Könige an S. Andrea ist der neutralisierende Zierwulst gleichsam als Soffite eingeschoben; an S. Bartolommeo ist bereits freie Luft über den Köpfen, wenn auch die absetzende Linie hinter den Heiligenscheinen noch dafür zeugt, dass diese Einsicht erst während der Arbeit gewonnen worden.

Dies wird auch wichtig für die Beurteilung der Kanzel in S. Michele zu Groppoli, bei der Villa Dalpina unweit Pistojas. Ihre vorderen Säulen ruhen auf einem Paar genau solcher Löwen, wie wir sie überall an den Archivolten der Kirchtüren gefunden, und deren stilistische Uebereinstimmung mit jenen städtischen ist so vollständig, dass der engste Zusammenhang nicht bezweifelt werden kann, obgleich uns die Inschrift, erst die Jahreszahl 1193 giebt

MIƎŁCL O XXXXIII [1])

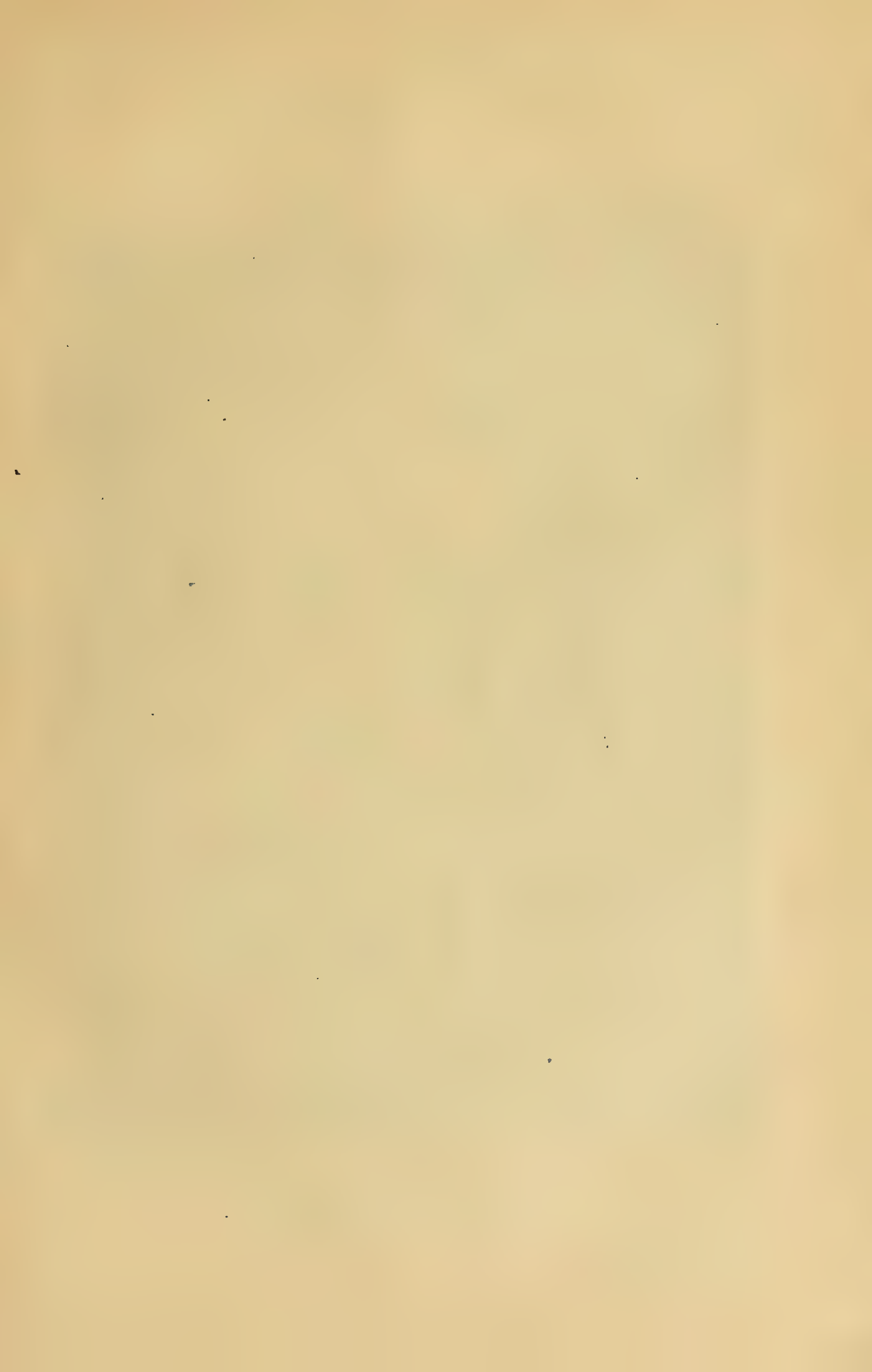
Wir haben es eben mit einer minder sorgfältigen Arbeit für eine Dorfkirche zu tun. Die Tatsache aber, dass man auch hier wie in Brancoli, Barga, S. Gennaro unweit Lucca, eine solche Kanzel zu haben begehrte, legt auch für die weite Verbreitung dieser Werke in den Stadtkirchen entschiedenes Zeugnis ab, d. h. für eine Tatsache, die wir bei der Beurteilung der wenigen noch erhaltenen Beispiele aus dieser Zeit so leicht ausser Acht setzen. Nur dem traurigen Umstande sicherlich, dass die Kanzeln der Nachbarstädte, bis auf ver-

---

[1]) So giebt Tolomei, Guida S. 73 Anm. (1821) das Facsimile. Die obere Reihe lautet: „Hoc opus fecit fieri hoc opus (S. . V, . Plebanus) Anno. Domni. . . ."; nennt also nur den Pfarrer (Pievano), dessen Namen uns nichts angehen.

einzelte Ausnahmen, weggeräumt und verschollen sind, verdankt dies äusserst rohe Exemplar in Groppoli seine relative Berühmtheit.

Hier wird von einem geringen Handwerker sichtlich nach hergebrachten Kompositionen gearbeitet, welche auf altüberlieferte byzantinische Vorlagen zurückgehen, unter sich aber verschiedenen Grundsätzen folgen. Verkündigung (nur noch Maria allein erhalten) und Heimsuchung zeigen die Gestalten in ganzer Höhe der Steinplatte und ohne weitere Gegenstände der Umgebung. Die Geburt Christi dagegen und die Flucht nach Aegypten geben compliciertere Zusammenschiebung von Figuren, die in verschiedener Entfernung gedacht sind, und zwar beide wiederum in verschiedener Abstufung. Bei der Geburt sehen wir vorn rechts auf einem Stul den abseits brütenden Joseph, welcher den Uebrigen den Rücken dreht, und den Kopf in die Hand stützt; links daneben die dienenden Frauen beschäftigt das Kind zu baden, die eine knieend, die andere Wasser hinzugiessende stehend, aber gleich gross. Darüber auf dem Lager liegt die schlafende Mutter eingewickelt, das Kind in Windeln mit Ochs und Esel an der Krippe. Der grofse tellerförmige Stern zu Häupten und rechts über Joseph ein herbeifliegender Engel, der in einem Gefäss Erfrischungen zu bringen scheint, geben diesem Bilde der freudlosen Erschöpfung und hoffnungslosen Dumpfheit des wirklichen Hergangs, wo eben ein neues Menschenkind unter Angst und Not in dies Jammertal hineingefahren ist, die einzige Beimischung biblischen Charakters. In der Flucht nach Aegypten führt Joseph, die ganze Höhe der Bildfläche einnehmend, den Esel, auf dem Maria mit dem Wickelkinde sitzt, linkshin, während rechts hinter dem Tiere — wie zurückliegend in der Ferne — die Verkündigung an die Hirten stattfindet, die offenbar nur der Raumfüllung halber hierhergezogen wird, obgleich sie sonst mit der Nachbarscene der Geburt zusammengehört. — Auch diese Reliefs aber sind genau so aus den Steinplatten herausgearbeitet, wie jene Türstürze, immer mit der Rücksicht die Haltbarkeit nicht zu untergraben und die Werkform festzuhalten. Sie waren übrigens sicher bemalt, wie die schwarz eingesetzten Augen und andere Kennzeichen der Arbeit erweisen. Leider ist die Brüstung versetzt und ihres Lesepultes mit seinem Träger





S. MICHAEL. GROPPOLI

beraubt, als dessen Untersatz — zugleich als Kopfstück des Querbalkens, den die dritte Säule trug, — die Riesenfratze des Satanas übrig geblieben, zu dem wir uns also wol den Matthäusengel mit den drei anderen Evangelistensymbolen hinzuzudenken haben, ungefähr wie in S. Bartolomeo zu Pistoja.

Dagegen besitzt dasselbe Kirchlein S. Michele, aus dem man mit Unrecht eine Madonna dei Grappoli machen wollen[1]), die sorglich ausgeführte Freifigur dieses Erzengels als Drachentöter. Sie ist, so abschreckend sie auch erscheinen mag, sehr wichtig zur Erfassung des Idealtypus, der dieser ganzen Kunstschule vorschwebt. In ihr erkennt man sofort ganz klar die Verwertung einer byzantinischen Vorlage und zwar, nicht einer vollausgerundeten selbständigen Statue oder Statuette, sondern einer halberhabenen, in der Fläche haftenden Darstellung, die selber wiederum mit der Malerei verwandt war. Denn S. Michael steht nicht fest auf dem Rücken des niedergeworfenen Drachens, dem er seinen Heroldsstab, wie eine Lanze in den Rachen treibt, dass der Schweif der Bestie sich angstvoll emporringelt, — sondern er berührt den Gegner nur mit den Zehenspitzen wie drüber hinschwebend, ohne doch die Flügel zum Fluge auszubreiten. Die Rechte fasst das Scepter in lahmer Haltung ohne zuzustoſsen, die Linke hält den Saum des Manteltuches, der steif und massig quer über den Leib gelegt ist, so dass die dünnen Beine mit aufgezogenen Knieen hülflos genug darunter vorstehen. Auf schmalen Schultern und flacher Brust, aber mächtigem Hals hebt sich das lange Oval des Kopfes, dessen Schädel sich seltsam zuspitzt wie das Kinn. Das Antlitz zeigt genau den Typus, den wir im Kleinen bei den Engeln und bartlosen Gesichtern der Architravreliefs in Pistoja beobachtet haben.[2]) Die selbe niedrige zurück fliehende Stirn, die eingedrückten Schläfen, breiten Backenknochen und Kinnladen, und die nämlichen schmal zusammengeschlossenen und spitz vorgeschobenen Lippen des grossen Mundes, welche in Verbindung mit dem weiten Abstand von der Nase und der Kinnhöhe überaus charakteristisch sind und mit dem bohrenden Blick der schwarzen Augensterne gorgonisch wirken. Hier ist mit Beibehaltung der gestreckten byzantinischen Proportionen

[1]) Mothes, a. a. O. p. 739.

[2]) Man vergleiche auch besonders Christus an S. Bartolommeo.

ein Gebilde entstanden, das mehr als ein andres Beispiel in Italien an die französischen Portalskulpturen romanischer Kirchen erinnert, und doch bewahrt es noch immer Verwandtschaft genug mit den Zügen, die man als etruskisches Erbteil betrachten möchte.

* * *

Mehr dieser Gruppe von Steinmetzen in Pistoja verwandt, als den wenigen wirklichen Bildhauern ebenbürtig, welche wie Robertus, der Meister des Taufbeckens von S. Frediano in genauer Nacheiferung der Antike doch zur freien Skulptur sich durchzuringen streben, erscheint mir auch der Figurenbildner, der den Stammbaum Christi an der Prunksäule von S. Martino dargestellt, — und zwar kommt er mit seinen königlichen Vorfahren und seiner Maria wol den Aposteln um den Auferstandenen an S. Bartolommeo in Pantano am nächsten.

In die nämliche Reihe gehört vollends durch die Mehrzahl seiner Leistungen der schon durch seinen Namen wol als Longobarde oder Comaske gekennzeichnete Biduinus, der um 1180 in dieser Gegend wirkt. Ganz übereinstimmend in Anordnung und Charakter ist wenigstens ein Architrav, der sich in unmittelbarer Nähe von Lucca an dem Kirchlein S. Angelo in Campo befunden zu haben scheint, im Laufe unseres Jahrhunderts dann nach Segromigno in den Park des Marchese Antonio Mazzarosa gewandert[1]), neuerdings in dessen Stadtpalast aufgestellt ist[2]). Es enthält den Einzug in Jerusalem. Christus geht dem Zug der Apostel voran auf einem Eselchen reitend, unter dessen Füfse einige Knaben Teppiche breiten,

[1]) Ridolfi, L'arte in Lucca p 85. f.

[2]) Daselbst sind auch zwei Stücke eines älteren Reliefs, den Ritt der Könige darstellend, erhalten, die wie eine Vorstufe zu dem des Gruamons und Adeodatus an S. Andrea zu Pistoja (1166) erscheinen, und zwar, wie die Madonna an S. M Forisportam, mit architektonischer Umgebung. (Eine obere Halbfigur und ein Pferd mit den Beinen des Reiters im Sattel.) Ferner sieht man im Palasthof die untere Hälfte eines andern Reliefs dieser Periode, wo in der Mitte ein langbärtiger König tront, rechts eine Frau mit Kind auf dem Arm, ein anderes flehendes neben sich; links ein Mann mit Schwert (oder Scepter), der ebenfalls ein Kind neben sich hat (Kindermord vor Herodes?). Ein anderer Ueberrest zeigt die beiden Frauen, die das neugeborene Kind in einem Becken baden, das wie ein Weihwassergefäss auf einer Säule steht.

während andere auf Bäume geklettert sind, um Zweige zu brechen und besser zu sehen. Die Figuren sind gut bewegt, die Gewänder leicht behandelt und wol drapiert, der Charakter der Köpfe entspricht durchaus denen an S. Bartolomeo zu Pistoja. Auf der linken Seite ist noch der Erzengel Michael dargestellt, der eine Hostie erhebt, während er einen Drachen niedertritt, — und daraus lässt sich wol die Herkunft aus jener Kirche sicher bestimmen. Auf dem unteren Randstreifen steht „HOC OPUS PEREGIT MAGISTER BIDUINUS," also mit Auslassung eines DOCTE beinahe ebenso wie auf der nämlichen Darstellung in S. Casciano am Arno bei Pisa, die Förster allzu humoristisch schildert.[1]) Ueber dem Hauptportal befindet sich das Relief, das ausser dem Einzug noch andere Scenen enthält. Links sieht man Christus knieende Kranke heilen, dann ein torartiges Gebäude mit Säulenhalle unten, in der ein Mann, und mit drei Türmen auf dem zinnenbekrönten Dach, zwischen denen andere Zuschauer stehen. Darnach die Auferweckung des Lazarus, den ein Engel aus dem Sarkophag aufrichtet, da er selbst noch ganz mit Querbinden umwickelt ist. Auf dem Sarg steht die Namensinſchrift: „HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT". — Der Einzug Christi ist besser gegliedert, als auf dem Relief bei Mazzarosa; zwei Gruppen von Aposteln zu je dreien werden durch eine aufsteigende Weinranke getrennt; Einer führt den Esel, auf dem Christus reitet, am Zügel. Hinter dem Baum, in den die Buben geklettert, steht wieder ein zweistöckiges Gebäude. Am oberen Rand der Reliefplatte giebt uns ein Vers: „Undecies centum et octoginta post anni Tempore quod deus est fluxerant de virgine natus" die Jahreszahl der Entstehung 1180, und damit ein festes Datum für die Tätigkeit dieses späten Abkömmlings der Stein-

---

[1]) Förster, Gesch. d. ital. Kst. I. 296. „Im sogenannten Gänsemarsch folgen die Apostel ihrem Herrn einer das getreue Abbild des anderen; wie Säcke liegen die Gewänder um den Leib und die Falten wurmartig und parallel über die eingenähte Gestalt, deren Teile und Bewegung sie notdürftig bezeichnen."

[2]) Am Nebenportal links zeigt der Architrav eine Schweine- und Schafherde von einem Löwen und einem Drachen überfallen, in Gegenwart zweier Hirten, die heftig dazwischen tuten. Am andern Portal rechts ist ein unbedeutenderer Kampf zweier Greifen gegen ein Schaf gegeben.

metzenschule, der deutlicher als irgend Einer die nahe Verwandtschaft der Genossen in Pistoja bezeugt [1]).

In Lucca selbst ist dann noch ein Beispiel seines Könnens erhalten, und hier weichen die beiden Bestandteile unter sich etwas ab, — offenbar weil bei dem Einen ein anderes fremdartiges Vorbild zu Grunde liegt, das er nur in Stein überträgt. Es sind die beiden Reliefs an der Kirche S. Salvatore, jetzt Misericordia. Das Eine am Nebenportal der Fassade stellt, wie Förster richtig erkannt hat, die Parabel von der Hochzeit des Königssohnes dar. Er beschreibt es nur ungenau (Gesch. d. ital. Kunst I p. 297). Das Relief zerfällt in zwei gleichwertige Scenen: links das Mal des Brautpaares, das im königlichen Schmuck mit andern Gästen an der Tafel sitzt, zu welcher der König einlädt: rechts das Mal der Bettler und Armen, zu dem mit den Glöckchen eines Turmes geläutet wird. In der Mitte nimmt eine Frau (Ecclesia?) eine Suppenterrine aus den Händen des Dieners, der dafür von seinem Herrn am Haarschopf gezupft wird. Die Gäste dieser zweiten Tafel drängen sich gierig hinzu. — Ridolfi meint, dies Relief könne nicht von Biduinus sein, der sich am Portal der Langseite bezeichnet hat, und bringt es mit der gleichen Darstellung in einem Seitengang des Domes zu Barga in Verbindung, indem er beide für einen älteren Künstler in Anspruch nimmt. Indess läfst sich Ridolfi wol allzusehr durch die Identität der Darstellung beeinflussen. Das Relief in Barga ist durchaus abhängig von dem in Lucca, aber sichtlich schwächer. Der Königssohn ist älter, mit Spitzbart dargestellt; der Gastgeber nicht durch den Nimbus gekennzeichnet und packt sehr energisch den speisetragenden Diener, der einmal die Schüssel auf den Tisch stellt, das andere Mal sie der Matrone überreicht. Die Glocken hängen hier nicht im Turm, sondern einfach an einer Stange. Ich glaube mit Förster, dass das Relief an S. Salvatore in Lucca sehr wol von

---

1) Im Campo santo zu Pisa befindet sich ausserdem von ihm ein cannellierter Sarkophag von ovaler Wannenform mit zwei Löwen, die Zicklein zerreissen, also die Nachahmung eines antiken Exemplares, die seine geringe Fähigkeit dem Vorbild nachzukommen beweist. Die Inschrift lautet nach R. Grassi. Descrizione . . di Pisa: † Biduinus maister fecit hanc tumbam . . . giratium. † hore vai per via pregando dell anima mia. Sicome tu se, ego fui; sicut ego sum, tu dei essere."

Biduinus sein kann, wenn auch ein frühes, noch befangeneres Werk, sicher von einem gleichzeitigen Genossen.

Der Vergleich mit dem bezeichneten Architrav an der Langseite ist aus besondern Gründen nicht ohne Weiteres entscheidend. Die hier dargestellte Scene ist für die kirchliche Archäologie wichtiger als für die Geschichte der Kunst, und hat, weil sie befremdete, zu einer falschen Auslegung veranlasst. Nach Förster enthält der Türsturz von S. Salvatore das Martyrium des hl. Nicolaus: „wenigstens wird ein solcher durch den Heiligenschein und die Beischrift des Namens bezeichneter Mann ganz entkleidet von zwei Männern in einen Kessel mit einer Flüssigkeit (mit siedendem Oel?) gelassen." — „Auf dem Kessel steht BIDUVINO ME FECIT HOC und daneben OP'. Neben der Figur des Heiligen, geteilt durch sie, der Name des Dargestellten S. NICH — OLAVS, nun aber nicht, wie Förster angiebt, darunter ebenso geteilt PR — BTR, sondern neben der Figur des Eintauchenden links vom Kessel PB̓RI, das heisst also „Presbyteri," — und bezieht sich auf die beiden gleichgekleideten Männer, welche sich nun aus Henkersknechten, für die man sie genommen, in Priester der christlichen Kirche verwandeln. Aus dem Martyrium des hl. Nicolaus wird also seine Taufe, und damit stimmt auch überein, dass er uns nicht als Mann, sondern als Knabe gezeigt wird.[1]) Das Becken, das allerdings mehr einem Oelbehälter gleicht, ist wol aus Bronze gedacht, und kommt so wiederholt auf der Geburt Christi als Badegefäſs vor, in dem nun hier die Immersion vollzogen wird. Zu beiden Seiten der Ceremonie, die durch die Stärke des Buben mit kreuzweise ausgebreiteten Armen etwas burleskes Aussehen erhält, stehen zwei gleichgebildete Säulenhallen, die von einer Kuppel, mit zwei zinnenbekrönten Türmen zur Seite, bedacht werden. Die eine links soll offenbar ein Tempel sein; denn man sieht darin eine Lampe und einen Priester; aus den Turmfenstern aber schauen Leute mit lebhaften Gesten heraus, wie bei einem Schauspiel. Auch rechts sind die Türme von ruhigeren Insassen erfüllt, deren einer den Befehl zu erteilen

---

[1]) Schon Rumohr, Italienische Forschungen I, p. 261 hob hervor: „ein Heiliger mit Nimbus, nackt, sogar die Geschlechtsteile entblösst, in einem Gefässe . ." fügt dann freilich ebenso hinzu: „worin er wahrscheinlich gesotten werden soll."

scheint, wie es wol bei Martyrien geschieht, und unten im Kuppelraum stehen sogar ein Löwe und ein Stier aufrecht zwischen den Säulen, als wäre es ein Käfig, so dass die bärtigen Männer, die auf Krücken gestützt, aus den Seitenarkaden hervortreten, wie die Wärter der Bestien erscheinen, die man zum Kampf in der Arena hungern lässt. — Wichtiger für uns als die Deutung dieser Einzelheiten ist der eigentümliche gemischte Stil dieses Reliefs.[1]). Während nämlich die Männchen mit Krücken den Arbeiten der lombardischen Steinmetzen in Pistoja, z. B. dem hl. Joseph des Meister Enricus ganz nahe stehen, weichen die übrigen, besonders die Priester und der Täufling völlig ab, jene durch ihre längeren Proportionen und die einfach um die Glieder fliessenden Gewänder, dieser durch Wiedergabe eines dicken Jungen in voller Nacktheit. Es sind klare Bewegungen, wenn auch die Beugung des linken Beines nicht eben anmutig ausfällt. Die bartlosen Köpfe mit antik geschnittenen Gesichtern und langem in den Nacken fallenden Haar erinnern mehr als billig an die Mägde, die den neugeborenen Jesusknaben in der Wochenstube baden. Hier spielt deutlich ein andersartiges, wenn auch ebenso byzantinisches Vorbild herein. Ebenso auffallend sind die beiden viel zu klein geratenen Architekturstücke, Kuppelbauten, die man auf byzantinischen Diptychen mit Einladung zu den Spielen oder auf Gemälden wol erwartet, aber auch ganz ähnlich schon auf dem Relief in S. Casciano bei Pisa sehen kann. Woher hat sie Biduinus? Beide Eigentümlichkeiten finden wir an den Bronzetüren des Domes zu Pisa wieder, die Meister Bonannus um dieselbe Zeit gegossen, als Biduinus daselbst für S. Casciano beschäftigt war. So erklärt sich auch das Bronze-Taufbecken und vor Allem der entscheidendste Umstand, dass das ganze Relief nicht wie aus dem Stein herausgearbeitet erscheint, wie jene anderen Architrave mit stehengelassenem Rande sämtlich sondern vielmehr die körperhaften Gebilde aufgesetzt zeigt, als wären sie nachträglich an dem Türsturz befestigt; erst bei genauerer Prüfung stellt sich heraus, dass die technische Ausfühung doch dem alten Verfahren treu bleibt. Der Zusammenhang mit dem Erzbildner Bonannus steht indess ausser Zweifel.

---

[1]) S. unsere Abbildung Seite 53.

Ein letzter Ausläufer dieser früheren Steinmetzengeneration ist dann wol der Urheber des Portalschmuckes an Sta. Reparata (S. Giovanni) neben dem Dome. Sieht man von den Säulenkapitellen und was sonst restauriert worden ab, so bleibt der Architrav mit den Kapitellen der Türpfosten darunter, dem reich dekorierten Gesimsstück und die Verzierung des weiten Bogens um das Tympanon übrig, nebst den beiden auf vorspringenden Konsolen stehenden Löwen, deren einer eine Schlange, deren anderer wol einen Bären bezwingt. Nach diesen prachtvollen Tiergruppen und dem Laubwerk an der Corniche müsste man allerdings das Werk erst in's dreizehnte Jahrhundert verlegen. Aber Ridolfi glaubt sich berechtigt, nach der Namenreihe, welche die Inschrift auf dem Randstreifen des Reliefs darbietet, etwa 1187 als Entstehungszeit dieser Skulptur anzusetzen. Die sitzenden Männchen am Tympanon und unter den Konsolen erinnern lebhaft an den sitzenden Bauführer am Atrium des Domes; die Figurenreihe am Tympanon aber auch eben so sehr an die des Hauptportales von S. Martin, mit der die Schleierhaube der Madonna allerdings auffallend übereinstimmt. Die Konsolen ferner mit rauchfasstragenden Engeln sind ganz nach dem Vorbild von S. Andrea in Pistoja behandelt, nur weit vorgeschritten zu freiem Wesen. Die Gestaltenbildung dagegen und die Typen dieser bevorzugten Teile hängen, trotz deutlichem Streben nach Vereinfachung und Veredlung, noch fühlbar genug mit der „Wurzel Jesse" zusammen. Neben Maria als Orantin in der Mitte erscheinen zunächst zwei Engel, dann rechts sechs Apostel mit Petrus an der Spitze, und links ebensoviel mit Paulus, immer paarweis wie im Gespräch einander zugekehrt. Die Gewandmotive wie die Gesichter sind denen der Vorfahren Christi noch sehr ähnlich, aber unverkennbar geläutert. Und so bildet das Ganze ein willkommenes Uebergangsstück zu dem Skulpturenschmuck der Eingangswand unter der Vorhalle von S. Martino, auf den wir weiter unten ausführlich eingehen müssen.

Nachdem nun aber der Zusammenhang des sichtlichen Fortschritts an den reichskulpierten Säulen des Atriums mit der bildnerischen Arbeit einer nach Pistoja und Pisa sich verzweigenden Lokalschule hervorgetreten, und an einzelnen Teilen besonders, im Vergleich mit den übrigen Leistungen, eine entschiedene Begabung für wirkliche Plastik und die persönlichen

Vorzüge einzelner Kräfte nicht mehr verkannt werden können, drängt sich auf's Neue die kritische Frage auf, die wir Ridolfis Versuch, dies Alles auf den Meister der Bogengalerien Guidetto zu vereinigen, entgegengestellt. Der Bildner des Sündenfalles z. B. ist ein echter Künstler. den Gestaltenbildung erfüllt. Kann das der Erbauer dieser oberen Geschosse sein?

Hier ist die Zahl der anders gearbeiteten Stücke an Säulenschäften, Gesimsen und Flächendekoration mit eingelegter Arbeit doch weit überwiegend. Die nicht blos ornamental, sondern wirklich bildnerisch behandelten Säulen erscheinen in auserwählter Minderzahl als besondere Prunkstücke. Das könnte also der bevorzugte Anteil des leitenden Meisters selber sein: denn über dem Scheitel des Mittelbogens prangt eine kostbar gearbeitete Säule, deren Schaft auf ein sitzendes Männchen gestellt ist, so dass der weit vornüber geneigte Greis sie auf dem Rücken trägt. Eine andere Säule, der Bildnissfigur Guidettos an der äussersten Ecke entsprechend, ist so überwuchert mit Gestaltengewächs, dass die architektonische Form fast darunter verschwimmt; wieder andere sind mit Wundertieren, geflügelten Drachen, Sirenen und andern Bestien von oben bis unten bevölkert. Und doch, vergleicht man sie mit den besten Skulpturteilen drunten, so nehmen sie sich so spielerisch aus, und organisch durchgefühlt ist nur eine, verhältnissmäſsig einfache, über der Martinsgruppe. Die Hauptrichtung des Baumeisters stimmt sicher nicht mit dem Einfachen und Organischen überein.

Nun vermag man, unter Abzug einiger Ergänzungen, wohin z. B. alle ganz glatten Säulen aus weissem Marmor gehören, sogar das System der ursprünglichen Anordnung in den Galerien bestimmt zu erkennen. In der ersten Reihe wechseln die bildnerisch oder doch stärker ausgemeisselten Schäfte regelmäſsig mit denen ab, die glatte Oberfläche bewahren, aber mit Zickzacklinien, Spiralen, Arkaden oder Schachbrettmustern in eingelegter Arbeit verziert sind. Und zwar steht an den beiden Ecken sowie in der Mitte über dem Scheitel des Mittelbogens je eins der erwähnten Prachtexemplare. In der zweiten Reihe wechseln ebenso regelmäſsig skulpierte und glattere Schäfte doch in umgekehrter Folge, sodass über einer Intaglio-Arbeit im ersten Gang hier im zweiten ein reich gemeisselter Stamm

über den figürlichen drunten hier eine einfache Säule aus rotem Marmor zu stehen kommt. In der dritten Reihe ist der Wechsel mit dunkelgrünem Marmor, verde di Prato, hergestellt, doch so, dass dieser mit den roten Schäften drunten zusammentrifft, während dazwischen weisse Säulen mit schwarz eingelegter Arbeit stehen, und zuäusserst links und rechts sogar je vier schlanke Stäbe durch einen herumgeschlungenen Knoten verbunden mit viereckiger Basis und viereckigem Kapitell die Stelle von Eckpfeilern der Attika vertreten. Am Abacus der Kapitelle springen überall Rosetten heraus und darüber in der Mitte, wo die kleinen Bögen an einander stofsen, je ein Männerkopf in voller Rundung. Die Bogenwölbungen selbst sind aus weissen und dunkelgrünen Keilsteinen gebildet, während die Wandfläche darüber zwischen Arkaden und Gesims wieder in eingelegter Arbeit mit mannichfaltiger Dekoration übersponnen ist: Sterne, Kreuze, Rosetten, Pflanzen und Tiere ja Menschen zu Ross oder im Kampf mit den Bestien, die sich friedlich oder feindlich gesellen, erfüllen auch den kleinsten Raum noch in übersprudelnder Zierlust mit schwarz und weissen Bildchen, wie ein Teppichmuster oder Fufsbodenmosaik. So scheint die Flachornamentik, die mit Farbenwechsel und eingelegten Mustern wirtschaftet, die Oberhand zu behaupten. Nicht minder beachtenswert ist die Verschiedenheit in der Ausführung der Cornichen, welche die Stockwerke teilen. Nicht nur ist die Behandlung je nach der Höhe in anderer Technik gehalten, sondern auch die skulpierten Teile unter sich sind sehr abweichend im Werte und in der Natur der bildnerischen Arbeit.

Die Entscheidung wird somit davon abhängen, welcher von diesen beiden ziemlich verschiedenartigen Kunstweisen Guidetto angehört, der bildnerischen oder der ornamentalen. Denn schliesslich wäre ja durchaus nicht notwendig, was Ridolfi immer als selbstverständlich voraussetzt, dass der leitende Architekt und Marmolarius Sancti Martini auch sein eigenes Bildniss, das die Lobesinschrift vom Jahre 1204 in der Hand hält, selber auf den Säulenstamm gemeisselt. Konnte ihn doch ein Genosse sehr viel bequemer konterfeien, wenn der Meister sich abgebildet sehen wollte, wie er aussah. Eine vollgültige Lösung dieser Frage wäre also nur möglich, wenn wir Guido sonst näher

kennen lernen könnten und seine künstlerische Begabung nach andern unzweifelhaften Werken zu beurteilen vermöchten Nun, ein paar Notizen — ein Dokument, eine Inschrift, ein überlieferter Name — sind vorhanden. Mit Hülfe dieser ist die vergleichende Methode, wenn sie Ernst macht, wol im Stande die nötige Ergänzung zu liefern.





Taufe des h. Nikolaus. Lucca. S. Salvatore.

IV

Guido da Como

Welch ein Gefühl von Staunen und Bewunderung, sagt Ridolfi, musste nicht diese Fassade bei einem Volke erwecken, das bis dahin an einfache, fast jeder Zier entbehrende Bauten von gröfster Strenge gewöhnt war, und nun zum ersten Mal diese schmuckreiche Architektur erblickte, sie in aller Frische der Arbeit, im neuen Glanze des Marmors betrachten konnte.“ In der Tat scheint dem Erbauer der Vorhalle bereits die Absicht vorzuschweben, der Skulptur ein weiteres Arbeitsfeld zu eröffnen, gerade ihr die Gelegenheit zu freierer Bewegung und kühnerem Wagen zu verschaffen, deren sie bedurfte. Und die Leistungen dieser Schwesterkunst am Dom zu Lucca dürfen immer als die ersten Vorboten eines neuen Aufschwunges begrüsst werden. An der oberen Hälfte dieser Fassade gewinnt jedoch der dekorative Stil schon die Oberhand, und die Zierlust des Marmorarius scheint der Architektur den Rang streitig zu machen, sodass wir fühlen, damit sei wol verhängnissvolle Auflösung in die romanische Baukunst hereingebrochen.

Nach den sorgfältigen Untersuchungen Ridolfis [1]) wäre Guidetto auch als Erbauer der steilen Prunkfassade von S. Michele

[1]) L'arte in Lucca p. 17. sagt er etwas im pragmatischen Stil Vasaris: „Che a Guidetto recasse grande onore quest' opera (la facciata di S. Martino) può dedursi

in Foro zu betrachten; doch auch hier ist er nur Fortsetzer eines bereits früher begonnenen Werkes. Die Bekleidung des unteren Geschosses muss, wie wir gesehen haben, dem Diotisalvi zugeschrieben werden, der diese Arbeit vielleicht unvollendet stehen liess, als er zum Bau des Baptisteriums nach Pisa berufen ward. Da sind sogar die deutlichen Spuren stehen geblieben, wie weit er gediehen war, und wir vermögen noch heute genau abzugränzen, wo der schmuckreiche Stil Guidettos eingesetzt hat. Der Kämpfer eines Gurtbogens, der in die Eckpfeiler eingelassen worden, ist nicht entfernt, und die Reihe von Tragsteinen, welche an der ganzen Stirnseite entlang laufen, um die Balken eines Daches zu tragen, beweist noch, dass damals die Absicht bestand, der Kirche einen Portikus vorzulegen, wie es bisher üblich war. Aus welchem Grunde man hernach auf diese Vorhalle verzichtete, ist unbekannt. Die jetzige Fassade entwickelt sich aus der vorhandenen Gliederung der Eingangswand als selbständiges Schmuckwerk, indem es die unten angelegte Bogenreihe, so gut es gieng, verwertet. Als Guidettos Anteil wären somit auch hier nur die verschiedenen Bogengänge anzusehen, mit kleinen mannichfaltig verzierten Säulen, mit der seitlichen Verjüngung, wo die Dachlinie der Nebenschiffe sich senkt, und dem hochragenden Mittelstück dazwischen. Dieser Aufbau steigt jedoch weit über den wirklichen Baukörper und das Dach der Basilika hinaus und verrät sich auch so als äusserlich vorgeschobene Coulisse. Auch hier bedeckt die selbe orientalische Ornamentik mit Fufsbodenmosaik und abenteuerlichen Tierscenen in eingelegter Arbeit die Vorderflächen der vier Galerien, ja die Attika ist diesen Flächenmustern zuliebe steiler gebildet, ihr gerades Untergeschoss, wie ihr dreieckiger Giebelaufsatz mit einem breiten Schmuckstreifen, der sich als Fries über den Arkaden hinzieht, überhöht. Die vier zusammengeknoteten Säulen mit viereckigem Untersatz und Kapitell, welche an S. Martin nur an der Attika vorkommen, sind hier bereits in der ersten Galerie

---

dal vederlo chiamato ad architettar la facciata dell' altra maggior chiesa lucchese di S. Michele in Foro," — muss jedoch in der Anmerkung sogleich klein beigeben: „Che la facciata di S. Michele dal primo ordine delle arcate alla sommità sia architettata da Guidetto non se ne ha invero nessun documento, ma lo persuade la grandissima somiglianza che essa ha con la parte superiore della facciata della cattedrale così nello stile come nei particolari."

unten verwendet. Oben aber auf der Höhe bekrönt die riesengrofse Figur des Erzengels Michael auf dem Drachen stehend das ganze phantastische Dekorationsstück, die beiden Fialen links und rechts mit Engel darauf sind in gotischem Stil hinzugefügt, wie denn überhaupt an diesem Marmorbau viel moderne Ergänzung nötig geworden [1]). Alle feineren Merkmale sprechen wol dafür, dass die Annahme richtig ist, Guidetto habe diese Arbeit nach dem glücklich gelungenen und beifällig aufgenommenen Anfang am Dome ausgeführt [2]) und dabei sicherer und selbständiger nach seinem Sinn geschaltet.

Je schlagender die Uebereinstimmung mit den entsprechenden Teilen der Domfassade, desto mehr muss es auffallen, dass die letztere ohne diesen Abschluss über der Attika geblieben, den S. Michele zeigt, und weder einen Giebelaufsatz noch eine Statuenbekrönung erhalten hat. Die nackte Spitze der Kirchenwand schaut noch heute, mit dem Kreuz darauf, über den Rand hervor, und die Schwäche des letzten Gesimses bezeugt unbestreitbar, dass es nicht als abschliessendes Kranzgesimse gemeint war. Kein Zweifel, dass die Arbeit plötzlich unterbrochen ward. Und, — sehen wir die Front von S. Michele in Foro so haltlos emporsteigen, so scheint uns die Dombehörde Recht zu behalten, wenn sie solchem Dekorationsschwindel des Meister Guidetto an entscheidender Stelle Halt gebot. Je steiler sich seine Prachtfassade auftürmt, die auf engem Forum nicht nur wie eine Schirmwand, sondern gerádezu wie ein Windschirm aussieht, desto zweifelmütiger sinkt unsere Achtung vor Guidetto als wirklichem Architekten. Und wenn er selbst der Urheber der rohen Marmorpuppe des Erzengels Michael gewesen, in der sein Giebelbau gipfelt, so war es mit seinen bildnerischen Gaben nicht besser bestellt. Wir könnten uns nicht blos vorstellen, dass er nach diesen Leistungen bald aus Lucca verschwinden mochte, sondern bedauern auch kaum, an der Kathedrale von Prato, wo er nach Ausweis des erhaltenen

---

[1]) Man erkennt unter den Köpfen z. B. Pius IX. mit der dreifachen Krone und Napoleon III. als mittelalterlichen König daneben.

[2]) Mothes, a. a. O, p. 734 meint: die über den sieben Blendbögen stehende erste Galerie von vierzehn Kleinbögen müsse zwischen 1170—1190, die zweite kurz darauf, der hohe Aufbau vor dem Mittelschiff, wo auch er die Aehnlichkeit mit dem Dom erkennt, in der Zeit nach 1200 entstanden sein.

Kontraktes seit 1211 für die grösste Zeit des Jahres, ohne seine Stellung an S. Martin in Lucca aufzugeben, beschäftigt war, kein Zeugnis einer ähnlichen Tätigkeit übrig geblieben ist, das sich auf Grund der nämlichen Eigenschaften als sein Eigentum erweisen liesse. [1]) Das Einzige, was zeitlich in Betracht kommen könnte, wäre auch hier wol die Westfassade, welche allerdings in lombardischer Weise gegliedert ist: d. h. durch vier Lisenen, die mit steigenden Rundbogenfriesen verbunden sind, werden drei den Schiffen entsprechende Felder eingerahmt, — während der Lichtgaden in weissen und grünen Wechselschichten aufgeführt, an der Südfront nebst dem Unterbau des Campanile die gewöhnlichen lucchesisch-pisanischen Blendbogen aufweist. [2])

Hat die Tätigkeit des jungen Marmorarius an S. Martin zu Lucca um 1204 nicht geendet, wie Crowe und Cavalcaselle annehmen, sondern vielmehr begonnen, dann im Jahre 1211 die auswärtige Beschäftigung an der Pieve zu Prato, von der wir nicht wissen, wie weit sie wirklich durchgeführt ward, da ein Kontrakt noch nicht den Vollzug beweist; und ist endlich in dieser nämlichen Periode, die sich über das zweite Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts erstrecken mag, auch die Ausführung der Prunkfassade von S. Michele in Foro anzusetzen: — so wird es kaum mehr überraschen, wenn das nächste Datum, das wir bis jetzt besitzen, und das, vorbehaltlich späterer Einschiebung, jetzt zu verwerten wäre, als Vollendungsjahr eines sicher langwierigen Dekorationsstückes erst 1246 lautet. [3])

Es ist das prachtvolle Taufbecken im Baptisterium zu Pisa, wo 1260 die Kanzel des Niccolò Pisano entstand. Es hat an vier seiner acht Seiten nach Innen zu noch besondere, ziemlich kreisförmige Behälter zum Hineinstellen für die Geistlichen, enge Oeffnungen, die sogenannten „pozzi", die Dante

---

[1]) Nach dem bei Ridolfi p. 17. abgedruckten Kontrakte sollte er: „Stare in opere Sancti Stephani, et suis manibus operare et facere, quos voluerit, laborare, donec dictum opus, auxiliante Deo completum fuerit" . . . das könnte heissen, es ward die Vollendung der (um 1195 begonnenen?) Pieve zu Prato in absehbarer Frist von ihm erwartet, — könnte sich aber auch auf ein blos dekoratives Werk der Innenausstattung beziehen.

[2]) Näheres über die Kirche bei Mothes, a. a. O. p. 739.

[3]) Diese Identificierung ist Ridolfi nicht beigefallen.

im Auge hat, wenn er mit Bezug auf das ähnliche früher im Baptisterium zu Florenz befindliche, und erst 1577 auf Antrieb des Architekten Bernardo Buontalenti unter Herzog Franz abgebrochene Taufbecken, Inferno XIX, 13 ff. schildert:

Jo vidi per le coste e per lo fondo
Piena la pietra livida di fori
D'un largo tutti, e caiscun era tondo.
Non mi parén meno ampi nè maggiori
Che quei che son nel mio bel San Giovanni
Fatti per luogo de' battezzatori;
L'un' degli quali, ancor non è molt' anni
Rupp'io per un che dentro v' annegava.

Früher soll in Pisa sogar eine Aedicula darüber gestanden haben, von der man noch Spuren zu erkennen glaubt[1].) An der Innenseite gegen den später erst errichteten Altar zu steht die Inschrift, welche uns auch den Familiennamen unseres Meisters und die Herkunft aus Como überliefert:

† A. D. MCC. XLVI. SUB JACOBO RECTORE LOCI
GUIDO BIGARELLI DE CUMO FECIT OPUS HOC.

An den Brüstungen des grossen Bassins sieht man den ornamentalen Stil, den wir an den Fassadenflächen in Lucca kennen gelernt, mit seiner Marmorschnitzelei und eingelegten Arbeit in raffinierter Steigerung. Die Aussenseiten des Achtecks sind in je zwei Kassetten, oder quadratische Felder geteilt, mit erhöhtem Rande aus weissem Laubwerk, darinnen ein dunkler Streifen ringsum und dann die eigentliche Kassette, die wiederum mit weissem Marmorrahmen und innen darangelegter Blattschräge umgeben, mit einem Kreisrund aus ähnlicher Arbeit und einer reichen Rosette gefüllt ist, während die Grundfläche mit mannichfaltigen Mustern in Marmorintarsia geziert wird. In mühsamer Aushöhlung und saubersterSteinschneiderei ist hier das Aeusserste geleistet. Offenbar hat der Virtuose der Marmel-

[1]) Mothes a. a. O. p. 733. Er corrigiert mit Recht den Fehler bei Schnaase VII, S. 264 wo die Jahreszahl 1346 gegeben wird, und betont die spätere Entstehung des Altars, der von Galginus de Sala, † 1305, gestiftet worden (laut Grabschrift). Rohault de Fleury, dessen Buch Les Monuments de Pise, mir nicht zugänglich ist, nennt fälschlich den mythischen Sienesen Lino, aus dem dann andere Vasariausleger Tino di Camaino machen.

kunst, wie wir ihn angesichts dieser Geduldsprobe nennen müssen, an einem Ort wie Pisa sein Bestes aufgeboten, um dem anspruchsvolleren Kunstgeschmack dieser glänzenden Stadt zu genügen. Um so lauter jedoch drängt sich dem Historiker, der dicht neben diesen blos ornamental gefüllten Marmorschranken die Kanzelreliefs von Niccolò Pisano schaut, die alte Rätselfrage auf: weshalb denn hier an so geeigneter Stelle nicht schon figürliche Skulptur eintrat, weshalb nicht Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers oder was sonst auf dies Sakrament symbolisch oder historisch Bezug hat, statt dieser verzweifelten Eleganz und Spielerei?

Wahrscheinlich würde die Antwort des Künstlers ganz anders lauten als die der Besteller; — oder stimmen sie vielleicht darin überein, dass man garnicht darauf verfallen sei, etwas Anderes zur Wahl zu stellen? Ja, warum denn die Geschichte des Täufers gerade am Architrav der Tür in so gedrängter Darstellung, — oder war das Vorhandensein dieser Bilder nun gerade hier das Hinderniss? Soviel aber ist, wenn wir vom Vermögen der damals vorhandenen Kräfte ganz absehen, wol unverkennbare Tatsache: der byzantinisch-sicilische Modegeschmack in der Handelstadt Pisa veranlasst noch 1246 die Berufung des Marmolarius Guido, der seltsamer Weise nicht aus Süditalien, sondern aus Como stammt. Guido Bigarelli beschränkt sich auf die Anbringung einiger menschlicher Köpfe zwischen dem Kreisrund und dem Viereck, gleichsam als Verbindung an den vier Berührungspunkten, — und zwar oben und unten in Vordersicht, an den Seiten als Profile. Es sind meist Idealköpfe langhaariger und vollbärtiger Männer; an einer Stelle aber ist dem Profil eines Dante-ähnlichen bartlosen Mannes, der sich deutlich als Porträt zu erkennen giebt, in dem man geneigt sein wird einen Klosterbruder à la Savonarola zu sehen, gegenüber ein anderer Profilkopf gezeigt, der nur ein Bildniss des Meisters Guido selbst sein kann. Wie gering er aber diese Köpfe sonst mit individuellem Leben zu erfüllen bestrebt war, wie wenig er sie über den Wert anderer Dekorationsmittel hinaushob, beweist schon der Umstand, dass sie gelegentlich, als völlig aequivalent, von Kalbsköpfen abgelöst werden. Uns aber werden diese wenigen figürlichen Zutaten besonders wertvoll und wichtig; denn sie geben uns die Möglichkeit

strikten Beweises für einen weiteren Zusammenhang, den man bis dahin nur vermuten konnte. Weil in dieser Inschrift Bigarelli sich Guido da Como nennt, verfielen schon Manche darauf, ob er vielleicht mit dem Guido da Como dieselbe Person sei, welcher sich an einer Kanzel in Pistoja von 1250 bezeichnet;[1]) aber Niemand hat den Versuch der Identifizierung über diesen Einfall des Namensgedächtnisses hinausgeführt, während Ridolfi auf der anderen Seite die Association zwischen Guidetto an S. Martino zu Lucca und Guido in Pistoja vollzieht, offenbar noch ohne das Werk des letztern selber von Angesicht zu kennen, nur Ciampis Beschreibung folgend, dessen seltsames Quiproquo von dem zweitgenannten Turrisianus als etwaigem Vollender ebenso wiederholt wird.

Bestätigt nun die Marmorintarsia am Taufbecken zu Pisa aufs Schlagendste die Zusammengehörigkeit mit der Fassadendekoration von S. Martin und S. Michael zu Lucca, so stellen hier die Marmorköpfe wie die Arbeit des Laubwerks in Pisa die engste Verbindung mit Pistoja her, wo neben der Kanzel in S. Bartolommeo übrigens sehr ähnliche, wenn auch minder reiche Chorschranken in lavori di commesso vorhanden waren.

* * *

Die Kanzel der ehemaligen Klosterkirche S. Bartolommeo in Pantano trägt an der Vorderseite noch jetzt eine wolerhaltene und in keinem Punkt bezweifelbare Inschrift[2]):

SCVLPTOR · LAVDAT’ · Q̃² DOCT’ IN ARTE P̦BAT’:.
GUIDO · DE · COMO · Q̃VE · CṼCTIS CARMINE P̦MO;

und auf einem zweiten Stück der gleichmäſsig fortlaufenden Einfassung daneben:

A. D. M. C. C. L:. EST. OP̦I. SAN’. SUP̦ESTAS. TURRISIAN’:.
NAQ̃. FIDE. P̦NA. VIGIL. H̄C D’S IN CORONA:.

---

[1]) So der Cicerone, Beiträge 1874 S 1 und Mothes (1884) S. 733.

[2]) Sculptor laudatus, qui doctus in arte probatus, Guido de Como, quem cunctis carmine promo. — Anno Domini 1250. Est operi Sanus superestans Turrisianus; Namque fide prona vigil: hunc Deus in (de?) corona!

Eine spätere Inschrift an dem Vorderrand der Unterplatte erzählt dann ruhmredig, dass der Abt Alexander a Ripa aus Mailand im Jahre 1591 die Kanzel von ihrem ursprünglichen Standort, d. h. von den Chorschranken wegnehmen, vergröfsern und ausschmücken lassen „Suggestum auxit, decoravit, transtulit.“ — sicher nicht zum Vorteil des Ganzen, das dadurch seine symmetrische Anordnung und harmonische Wirkung verloren hat.

So zeigt die Vorderseite der Brüstung jetzt drei Platten, mit je zwei Reliefs übereinander auf jedem Stücke, — also sechs historische Darstellungen in zwei Reihen, wie sie niemals ursprünglich zusammengeordnet gewesen sein können, während an der einen Schmalseite nun das vornhin genommene Relief fehlt und durch eine rein ornamental bearbeitete Platte der ehemaligen Chorschranken ersetzt worden ist. Zur Wiederherstellung der authentischen Kanzelform kann das nächste Beispiel in Pistoja, diejenige des Fra Gugliemo in S. Giovanni Evangelista Fuorcivitas, obwol auch sie anders aufgestellt worden, immerhin insofern benutzt werden, als sich die Wahrscheinlichkeit anbietet, dass bei ihrer Anfertigung eben dies ältere Vorbild als mafsgebend bezeichnet war und so von dem Meisterstück seines Lehrers Niccolò zu Pisa abgesehen wurde. Denn es ist wol zu beachten, in diesen kleineren Kirchen handelt es sich gewöhnlich nur um ein Lectorium an den Schranken des Chores, d. h. um eine Lettnerkanzel, oder einen Cancellen-Lettner, nicht um eine selbständige, weiter in die Kirche vorgeschobene Predigtkanzel (suggestus) wie in Pisa und Siena, besonders in den Domen. In S. Giovanni Fuorcivitas sehen wir gegenwärtig drei figürliche Gruppen als Träger der Lesepulte die umlaufende Brüstung durchbrechen. Die eine dieser Trägergruppen ist aus den Symbolen der Evangelisten zusammengesetzt, diente also gewiss dem Pulte, von dem aus das Evangelium verlesen wurde, und würde am passendsten in die Mitte der Vorderseite einzusetzen sein. Und da ferner noch drei Säulen mit figürlichem Untersatz vorhanden sind, so denkt man die beiden anderen Pultträger symmetrisch an den Ecken links und rechts, den Säulen entsprechend angeordnet. Möglich aber, dass auch hier ein Pult, wie in Pisa, weiter unten seitlich angebracht war, also am Aufgang — wofür die Auszeichnung des einen durch schwebende Engel mit dem Erlöserbilde zu sprechen

scheint. Jedenfalls haben wir auch in S. Bartolommeo drei Säulen. Die beiden äusseren stehen auf Löwen, deren einer rechts einen Drachen bändigt, welcher ihm in die Kinnlade beisst, während die ebenso mähnengeschmückte Genossin links ihr Junges säugt. Die mittlere Säule aus weissem geädertem Marmor ruht auf der Schulter eines sitzenden Mannes, der sehr deutlich an die Porträtfigur des Bildhauers am Dom zu Lucca, noch mehr aber an das Profil des Gealterten am Taufbecken in Pisa erinnert.

Es ist ein Mann von vorgerückten Jahren, mit glatt rasiertem Gesicht, mit runder Kappe über dem vorn eckig geschnittenen Haar, in einem Kittel mit engen Aermeln, der von einem breiten Ledergurt zusammengehalten, über die Knie herabfällt, auf denen beide Hände aufruhen, darunter die bekannten ledernen Strumpfstiefel. — Indessen, gegenwärtig sind an der Kanzel selbst nur zwei Pulte mit figürlichen Eckgruppen angebracht, welche die ursprüngliche Bestimmung des einen für das Verlesen des Evangeliums, des anderen für die Episteln ausser Zweifel stellen. Das schräg herausspringende Haupt des Lucifer dient der einen Gruppe als Konsole. Das fratzenhafte Antlitz mit stieren Augen und geöffnetem Mund ragte spitzbärtig hinunter. Auf der Breite des gehörnten Schädels steht der Engel des Matthäus, sowie links der Löwe des Marcus und rechts der Ochs des Lucas, beide Tiere ebenfalls menschlich aufrecht, ihr Buch haltend, die Köpfe neigend, während darüber das Symbol des vierten Evangelisten, der Adler des Johannes, auf einem Buche stehend die Flügel ausbreitet als Träger des Lesepults. Auch er ist sehr allgemein, mehr in Gestalt einer Taube, und, wie es scheint, nach metallischem Vorbild gegeben, während die beiden Vierfüssler ganz oberflächlich behandelt, nur willkürlich angeklebt sind. Der Engel allein, in einfacher, nach antikem Muster, nur allzu regelmäfsig geordneter Gewandung, mit etwas grossen Händen und Füfsen, aber kleinen Flügeln, gewährt doch den Eindruck, dass wir es mit einem sicheren Gestaltenbildner zu tun haben. Er ist wolproportioniert, hat einen runden Kopf mit etwas platt gedrücktem Schädel, vorn kurzgeschnittenes welliges Haupthaar, das durch geschwungene Linien kleiner Bohrlöcher in eine Reihe von Strähnen geteilt ist, und schwarze Augensterne, wie alle Geschöpfe des Meisters Guido.

S. Paulus vorn und zwei andere Verfasser apostolischer Briefe, oder etwa Lucas als Verfasser der Apostelgeschichte und Johannes als Verfasser der Offenbarung, haben wir in den drei ähnlich gekleideten Männern zu erkennen, welche den Pfeiler des Epistelpultes schmücken, dessen ehemals spitzer zulaufende Konsole auch hier unten beschnitten ist. Der architektonischen Function entsprechend ist die Haltung der Figuren etwas steif, das Auftreten der Füfse aber noch befangen. Die Bildung der Hände bleibt im Vergleich zu denen des Engels ungleichmäfsig, die Finger der unteren lang und allzu biegsam, die der oberen dünn, gelenklos und hölzern. Paulus trägt einen Vollbart, in der Mitte gescheiteltes Haar; die beiden jugendlicheren Nachbarn sind bartlos, der eine sogar mit einem Grübchen im Kinn, und mit verschiedenartig behandeltem, hier glatt gesträhntem dort krauser gelocktem Haar geschildert, alle drei trotz Uebereinstimmung der Gesichter, doch eigentümlich und verschiedenartig im Ausdruck. Der festgeschlossene leise zugespitzte Mund, die geblähten Nasenflügel und der scharfe Blick geben ihren Zügen eine gewisse Spannung und Strenge. Das Kapitell des vortretenden Pfeilers ist trapezförmig, mit Akanthusblättern belegt, und setzt sich in einem ähnlichen Kämpferstück vor dem Gesims fort, um das Lesepult aufzunehmen, das wie ein grofses Buch gebildet ist, mit reich gemustertem Umschlag, in zweifarbiger Marmorarbeit geziert.

Diesem zweiten Pulte sehr ähnlich müsste das dritte Stück gedacht werden, das mit ihm symmetrisch gestellt, vom gröfseren Evangelienpult wie von einem Mittelstück überragt wurde, — wenn anders die Anordnung hier derjenigen in S. Giovanni Fuorcivitas völlig entsprach. Waren jedoch nicht drei den Säulen entsprechende Pulte vorhanden wie dort, so haben wir uns jedenfalls die dritte Säule hier, mit dem sitzenden Meister darunter, etwas weiter zurück als Träger eines die Bodenplatte der Rednerbühne haltenden Querbalkens zu denken, während die Löwen, näher an einandergerückt den Vortritt hatten, und das zweite Pult, — für die Episteltexte — wäre dann seitwärts am Aufstieg zur Kanzel, also etwas niedriger angebracht, wie im Baptisterium zu Pisa, in La Cava dei Tirreni und sonst wol.

Mit voller Sicherheit dagegen lässt sich die ursprüngliche Anordnung der Reliefs bestimmen, welche wiederum auf die

letztere Annahme zurückführt. Von den acht Darstellungen aus der biblischen Geschichte gehören vier der Jugendzeit Jesu an, während die anderen vier erst nach dem Kreuzestode spielen. Auf den Anfang des Lebens Christi beziehen sich die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel; — auf den siegreichen Erlöser dagegen die Höllenfahrt, der Gang nach Emaus, die Erscheinung unter den versammelten Jüngern und die Ungläubigkeit des Thomas. Diese acht Bilder ziehen sich in zwei Reihen rings um die Schranken, doch nicht so, dass etwa die obere Reihe den Eintritt in's Leben, die untere das Auftreten nach dem Tode erzählte; sondern es sind immer je zwei Scenen aus einem Stück gearbeitet, welches der ganzen Höhe der inneren Flächenfüllung entspricht, und zwar hängen so zusammen:

I.	a) Verkündigung	b) Anbetung
II.	a) Geburt	b) Darstellung
III.	a) Höllenfahrt	b) Emaus
IV.	a) Erscheinung	b) Thomas

Das heisst, bei der zweiten Hälfte sind die Paare so aus einem Stück gearbeitet, wie sie historisch zusammengehören, das untere folgt dem oberen im Gang der biblischen Erzählung nach. In der ersten Hälfte dagegen springt die historische Reihenfolge von einer Marmorplatte auf die andere über. Auf I. a) die Verkündigung hat II. a) die Geburt zunächst zu folgen, auf I. b) die Anbetung der Könige sodann II. b) die Darstellung im Tempel. Die beiden Platten mit Erscheinungen des Erlösers konnten von einander getrennt sein durch gröſseren oder kleineren Zwischenraum; denn sie sind wie Columnen der Schrift von oben nach unten zu lesen. Die beiden Platten dagegen, welche die Kindheit Christi erzählen, mussten nebeneinander auf einer Seite sitzen, da die Scenen in horizontaler Reihe von links nach rechts wie zwei Schriftzeilen verlaufen. Diese Reconstruktion der ursprünglichen Anordnung, welche die vier ersten Hauptmomente der synoptischen Evangelien an der breiteren Vorderseite, die vier anderen paarweis getrennt, an den beiden Schmalseiten der Kanzel erscheinen lässt, wird auch durch die Inschriften bestätigt. Die Vorderseite bietet sodann einfache Bezeichnung der Scene:

Ia) ANNUNTIATIO DOMINI:.
IIa) NA TIVITAS IHV XPI·.
Ib) HIC OFFERUNT MUNERA DOMINO:.
IIb) REPRE SENTATIO: DNI: INTEMPLO

während die beiden Seitenflächen den Inhalt in Verse fassen.

IIIa) Inferni portis stratis cum principe mortis
Extra portavit haec quae Deus ipse creavit.

*

IIIb) Iste peregrinus peram post dorsa ligatus
Missus divinus Jesus est, de Virgine natus.

* * *

IV a) Panditur hic ante conspectum discipulorum,
Thoma distante qui nulli credit eorum.

*

IVb) Discipulis edit se Christus & omnia credit
Thomas, cum tangit quibus os errantibus angit.

* * *

Werden aber so die Scenen des Lebens Jesu aus den Synoptikern an die breite Vorderseite der Kanzel gerückt, wo gewiss auch die zweiteilige Inschrift des Bildhauers Guido von Como und seines schriftgelehrten Vorgesetzten Sano Torrigiani an der unteren Einfassung der beiden Reliefplatten, deren Breitenmafse stimmen, zu lesen war, — so ergiebt sich wol die Notwendigkeit, dass hier auch das Lesepult mit den Evangelistensymbolen und zwar in der Mitte angebracht gewesen.

Die Anweisung des richtigen Standortes erklärt endlich auch die technische Verschiedenheit der Reliefs, die dort flacher hier tiefer herausgearbeitet, sogar veranlasst haben, an zwei Hände zu denken, hier des alten Guido, dort des fabelhaften Vollenders Turrisianus, der nur bei mangelhaftem Verständnis der Inschrift noch als Künstler fortbestehen kann, während wir ihn höchstens als Dichter der Tituli und als Epigraphicus anerkennen dürfen. Zu einer solchen Einführung zweier Künstler liegt indess auch in der Ungleichmäfsigkeit der Reliefs keine genügende Veranlassung vor. Dazu sind die Abweichungen in der Arbeit nicht einschneidend genug und ergeben sich fast von selbst aus der einfacheren oder gedrängteren Komposition,

wie aus den Beleuchtungsbedingungen ihrer bezüglichen Plätze. Vielleicht sind auch die ersten Arbeiten, — gerade der Vorderseite, die der Meister nicht leicht jemand anders überlassen mochte, — etwas unbeholfen angefasst, die letzten etwas flüchtiger durchgebildet; aber der Stil ist durchweg der nämliche. Hätte ihm ein Gesell dabei geholfen, so müsste es ein besonders geschickter Figurenbildner gewesen sein, dem man gewisse Vollkommenheiten im Einzelnen auf Rechnung seiner glücklicheren Begabung setzen dürfte. Sonst sind alle Scenen Gestaltungen eines Urhebers und charakterisieren seine Eigentümlichkeit in zusammenhängenden Zügen. [1])

Die „Verkündigung“ schon ist eine sonderliche Komposition, mit einem starken Ueberrest, man möchte sagen byzantinischer Genremalerei, und doch mutet sie durch die Typen, die darin auftreten, wie ein germanisches Sittenbild an. Es sind drei Personen zugegen. Von rechts her kommt der Engel hereingeschritten; in der einen Hand eine Schriftrolle, die andere segnend vorgestreckt, verrichtet er seine Botschaft, während die Taube des heiligen Geistes über seinen Fingern schwebt. Es ist eine gedrungene Gestalt mit grofsen ausgebreiteten Flügeln, und einem dicken runden Kopf, dessen welliges Haar, in der Mitte gescheitelt, fast wie eine Allongenperücke sich am Ende aufrollend auf den Nacken fällt. Maria steht in der Mitte, aufgerichtet, wie sie sich vom Polsterkissen erhoben hat, die Spindel in der herabgesunkenen Rechten, und legt die andere Hand in ganzer Breite flach auf die Brust. Sie hat etwas matronenhaft Hausmütterliches. Ihr Manteltuch ist über den Kopf gelegt, bedeckt nach Nonnenart die Haare bis an den Rand der Stirn, und fällt auf beiden Seiten in schweren Zickzackfalten herunter. Ihr Antlitz ist ganz nach vorn gewendet, die schwarzen Augen blicken mit einem Anflug von stumpfsinnigem Schrecken über das Peinliche „Wie sollt ich?“ in's Leere. Neben ihr zur Linken aber sitzt auf der Schwelle des Hauses, etwas niedriger, doch auf ähnlichem Polster wie die wirtschaftliche Herrin, eine derbe Magd, in der einen Hand das Knäuel in der anderen die Spindel. Und diese geschäftige Schaffnerin, die sich im Abwickeln der Wolle nicht stören lässt, zeigt uns den üppigsten Haarschmuck: in der Mitte gescheitelt,

---

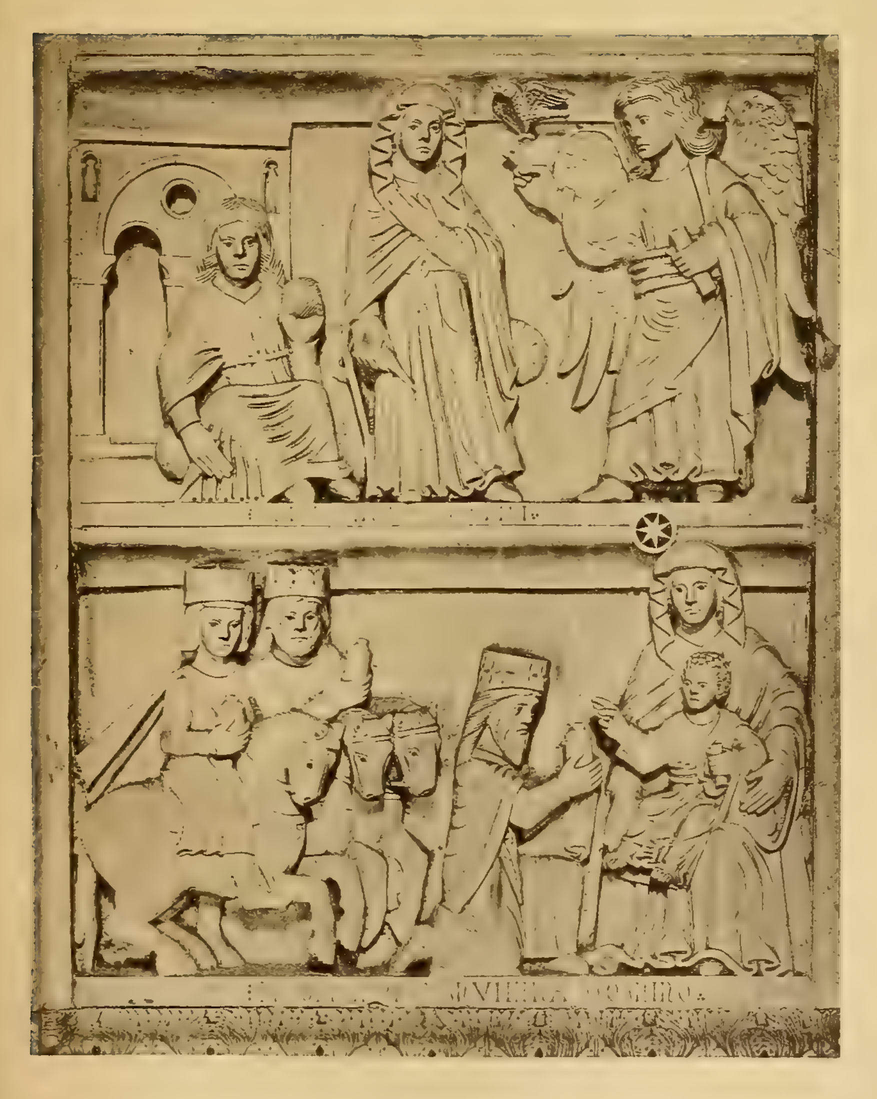
[1]) Photographieen von Brogi, nach denen wir zwei Scenen reproducieren.

legt er sich in zwei breiten, armdicken Flechten auf den Rücken, die wir unwillkürlich in der hellblonden Farbe des Flachses ergänzen. Das ist eine echte Langobardin, deren nächste Anverwandten in unseren niedersächsischen Gauen noch heute wohnen, und damit ist gleichsam die Lokalfarbe dieser häuslichen Ueberraschung gegeben[1]).

Die „Geburt Christi“ giebt die üblichen Bestandteile, aber auch mehr oder weniger von der Gegenseite. Ganz in der Ecke rechts sitzt Joseph in seinen Mantel gehüllt, sodass die erhobene Rechte nur wenig hervorguckt, und in dieser Bewegung gehemmt ist, während eine weite Schlinge des Shawltuchs über den linken Arm fällt, der auf dem Oberschenkel ruht, so dass die Hand das Knie berührt. Daneben Maria auf dem Lager, den Kopf gegen ein Kissen an der Felswand aufgerichtet, über welche ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln und erhobenen Händen hereinschaut. Auf der Höhe dieses Erdwalls weiterhin die Krippe mit dem Wickelkind, das Ochs und Esel beschnobern. Ganz links vorn die Badescene. Die eine Magd sitzt neben dem kelchartigen Wasserbecken und taucht das nackte Knäblein soeben hinein, während ein jüngeres Mädchen herzutretend aus einem Krug Wasser hinzugiesst. Auch hier haben die dienenden Weiber, wie Joseph mit seinem breiten kurzgeschnittenen Vollbart, germanische Köpfe.

In der „Anbetung der Könige“ erscheint Maria abermals mit ihrer Mantelhaube, über der am oberen Rande der helle Stern in schwarzem Kreise stillesteht. Sie sitzt rechts, den ganz nach dem Vorbild des Engels Gabriel gebildeten Jesusknaben im Schofs, — einen Krauskopf mit grofsen Ohren, in antiker Tracht, der mit der Schriftrolle in der Hand in ritueller Gebärde den Segen erteilt. Vor ihm beugt der älteste der Weisen ein Knie, während er mit beiden Händen eine Elfenbeinbüchse darbringt. Die vordere Hand ist frei und unbedeckt, während die andere noch einen Zipfel des Mantels beim Anfassen der kostbaren Gabe zu benutzen scheint. Auch hier ist der Kopf durchaus germanisch, der Vollbart vorn zugespitzt, das Haar in leichter Windung auf den Nacken fallend, sogar die Krone

[1]) H. Semper, Ztschr. f. bild. Kst. VI. 359, meint: „Was an diesen Reliefs specifisch lombardiseh erscheint sind durchaus nicht die Motive der Komposition, noch auch die Kostüme, vielmehr erblicken wir das Lombardische in der Form und Auffassung sowie in der Technik.“



GUIDO BIGAERLLI: KANZELRELIEFS IN S. BARTOLOMMEO ZU PISTOJA



mehr einer runden, oben flachen, nach hinten zu etwas tiefer herabreichenden Mütze ähnlich, ohne Zacken, nur mit einem eingetieften Ornamentstreifen ringsum. Aehnliche mehr dem Kurfürstenhut mit pelzverbrämtem Aufschlag verwandte Kronen tragen die beiden jüngeren Magier, die noch zu Pferde sitzen, wie mit dem dritten ledigen Gaul daher galopierend. Charakterisiert die Haartracht des Ersten den Greis, so ist der Zweite mit dem kurzgehaltenen Vollbart der Mann im kräftigsten Alter, der Dritte mit vorn in die Stirn gekämmten und gerade weggeschnittenen Haaren noch jugendlich bartlos. Sie tragen über dem langen Rock mit engen Aermeln, einen vorn und hinten herunterfallenden, nur über den Schultern verbundenen Ueberwurf, wie spanische Staubmäntel aus farbigem Flanell. Die kleinen Pferdchen sind nur kindlich wiedergegeben, aber sorgfältig aufgezäumt, und selbst die Hufnägel wurden nicht vergessen.

Der Tempel in der „Darbringung" wird durch Rundbogennischen angedeutet, welche den Hintergrund der Scene bilden. Vor der mittleren steht der Altartisch mit einem Kelchgefäſs darauf. Von links tritt Maria heran und hält den Knaben in sitzender Lage über den Altar, während der Hohepriester mit verhüllten Händen die nackten Füſschen des Kindes berührt. Auch er ist, wenngleich nur klein in seiner vorgebeugten Haltung, ein würdevoller Greis mit langem flockigem Flachshaar und regelmäſsig gesträhntem Vollbart. Hinter ihm erscheint Hannah mit verhülltem Haupt, trägt eine Schriftrolle in der Hand und erhebt die Rechte, ihre Weissagung begleitend, während links, hinter Maria, auch Joseph herzutritt, um auf verhüllten Händen sein Taubenpaar als Ersatz zu bringen. — Durch die tiefere Aushöhlung des Reliefgrundes erscheint diese Tempelscene räumiger, die Gestalten freier sich loslösend, aber die Niedrigkeit der Architektur erweckt auch wieder den Eindruck der Gedrücktheit. Uebrigens sind auf dieser Platte, d. h. in der Geburt wie in der Darbringung, die Figuren in kleinerem Maſsstab gehalten, als in den beiden Scenen der ersten Platte, wo sie mit den Köpfen überall an die Auskehlung des oberen Randes stoſsen. Ausserdem hat Maria und das Christkind hier einen Heiligenschein, auf der ersten Platte nicht.

In mancher Beziehung anders geartet sind die vier Reliefs, welche die Schmalseiten der Kanzel einnahmen. Besonders die

beiden Ersten zeichnen sich durch geschickte Verwertung der Profilstellungen und seitlich gerichteter Bewegungen aus, welche für das Flachrelief mit nur einer Figurenreihe auf schmalem Vordergrund so notwendig ist. In der „Vorhölle“ erscheint Christus gerade sehr wirksam in dieser Profilwendung nach rechts, wenn auch die Haltung der Beine noch etwas gewaltsam erreicht ist. Mit der linken Hand den Kreuzstab umfassend, streckt er die Rechte dem knieenden Erzvater Adam hin, während Eva, als Matrone angetan wie Maria, und ein jugendlicher Bursch, etwa Abel, stehend zuschauen. Hinter Christus soll ein bärtiger Mann mit verwildertem Haar, nur ein Manteltuch um den nackten Leib, wol niemand anders als Johannes den Täufer vorstellen, indes zwei jüngere Herren in der vornehmen Tracht der Zeit, mit runden Mützen auf dem Haupt, der eine bärtig, der andere mit jugendlich glattem Gesicht, etwa die Könige als schon Erlöste bedeuten, die nur kurze Weile geschmachtet. Auch hier ist der nordische, milde und freundliche Christus bezeichnend genug in seiner klassischen Gewandung, die mit besonderer Sorgfalt und besserem Erfolg als sonst gegeben ist, doppelt interessant in der unmittelbaren Nachbarschaft des mittelalterlichen Kostümes, von dem nur der Täufer und Adam noch ausgenommen sind. Die knieende Stellung des Erzvaters hat allerdings, wie bei dem König in der Anbetung, zu einer unmöglichen Darstellung der Gewandmasse geführt, deren Ende sich beidemal in die Höhe richtet, statt abwärts zu fallen, — von dem befangenen Motiv der linken Hand Adams und der einförmigen Wiederkehr einer Armbewegung bei allen übrigen Gestalten ganz zu schweigen.

Das Erscheinen Christi auf dem Wege nach Emaus teilt sich ausnahmsweise in zwei Momente, und verrät uns so wol nur die Verlegenheit, mit den gegebenen drei Gestalten die Breite des Reliefs zu füllen; denn die Wahl des nächstfolgenden Momentes trifft nicht einmal das Wichtigste, die eigentliche Erkennungsscene, wie Christus das Brot bricht, sondern bleibt bei einem Uebergang stehen. Links sehen wir die erste Begegnung, oder wie der fremde Wanderer das Erlösungswerk auslegt. Die beiden Jünger stehen zur Seite neben einander, der eine bärtig, der andere jugendlich, beide mit der gleichen Gebärde der Rechten ihre Frage begleitend. Ihnen tritt der

Auferstandene, an dem Kreuznimbus kenntlich entgegen, sonst als Pilger gekleidet, barfufs, mit zottigem Mantel über dem Kittel und mit einem Bündel, ja einem kleinen Tönnchen am Stock, über die Schulter gehängt. Rechts sehen wir Christus von den beiden Aposteln in die Mitte genommen, in freundlichem Eifer gedrängt, mit ihnen in's Haus zu treten, dessen offene Tür diesen Auftritt erklären hilft. Abgesehen von dem Parallelismus der Armbewegung gehört gerade diese Gruppe zu den bestgelungenen und spricht wol für die Benutzung einer Vorlage, deren dritter Teil, die Erkennung beim Male nur aus Rücksichten der Raumeinheit und des Gleichgewichts der Massen aufgegeben wurde, obschon er inhaltlich sich mehr empfahl als das Mittelglied.

Allzugrosse Einförmigkeit in Gruppierung und Bewegung sowie eine allgemeine Oberflächlichkeit in der Behandlung des Reliefs setzen den Wert des letzten Paares auf der vierten Marmortafel herab. Oben erscheint Christus den Jüngern und mahnt sie zu ihrem apostolischen Beruf. Der Auferstandene, mit Schriftrolle in der Linken und lehrend erhobener Rechten, steht in der Mitte, die Apostel zu sechsen links und fünfen rechts in zwei Reihen, fast alle in der selben Gebärde und mit allzu ähnlichen Gesichtern, unter denen nur drei unbärtig sind. — Die nämliche Zahl kehrt unten ebenso wieder, obgleich Thomas, bei der ersten Erscheinung laut Inschrift abwesend, nun hinzutritt. Christus hat die Brust entblöfst, hält mit der Linken den Mantel, der über die Schulter gelegt ist, vor dem Leibe fest und erhebt den rechten Arm, um die Seitenwunde frei darzubieten. Thomas, vorgebeugt, aber auch kleiner als die übrigen Figuren, legt den Finger in die Oeffnung und starrt auf das untrügliche Zeichen, ganz erpicht, die Gewissheit des Tastsinnes mit den Augen zu ergänzen. Die Verkürzung des nackten Armes Christi ist leider nicht überzeugend gelungen; sonst wäre die Mittelgruppe, die von zwei nahestehenden Jüngern links und rechts geschlossen wird, geschickt und lebendig genug zu nennen, während der übrige Raum zu den Seiten mit je drei Aposteln symmetrisch gefüllt ist.

Fassen wir darnach, auf die ganze Reihe zurückblickend, die charakteristischen Merkmale der Arbeit zusammen, so zeichnet sich der Meister im Vergleich zu anderen Leistungen

in Toskana immer vorteilhaft aus durch wolabgewogene Klarheit der Kompositionen und entsprechende Wahl der Figurengröſse. Bemerkten wir im Einzelnen auch Schwankungen, welche immerhin verraten, dass beim Beginn dieses historischen Cyklus nicht volle Sicherheit vorhanden war, wie sie nur lange und fortdauernde Uebung erhalten kann, so ist doch Gleichmäſsigkeit anzuerkennen. Gerade sie beruht aber bei diesem Künstler auf einer Eigenschaft seines Naturells oder seines Stammes. Heftigere Leidenschaft, die Ausbrüche einer starken Empfindung scheinen ihm fremd; er bewahrt auch bei dramatischen Momenten den ruhigen Gleichmut, den wir wol mit Phlegma bezeichnen. Dennoch fehlt es seinen Gebärden nicht an Kraft, auch nicht an einer gewissen Groſsheit; aber sie bekommt in den gedrungenen Gestalten mit ihren runden Köpfen den Anflug bäurischer Derbheit. So geht auch der Ausdruck der Gesichter, die Wiedergabe schärferer Züge nicht über ein Durchschnittsmaſs hinaus, das alle, wenn nicht langweilig, doch etwas stumpf und leer erscheinen lässt. Diese Eindrücke werden indess erst vollzogen und verstärkt durch die Gleichförmigkeit der Gewandbildung, deren Motive nicht durchdacht und durchgearbeitet sind je nach der Bewegung und Lage des Körpers, sondern summarisch abgetan und in einer Manier für alle Stoffe behandelt. Obwol sichtlich bedeutende Vorbilder benutzt werden, wie z. B. Hannah und der Hohepriester im Tempel, der Erlöser in der Vorhölle, ja selbst der Engel in der Verkündigung noch erkennen lassen, so ist doch damals immer fraglich, in welcher Abschwächung und wie vielster Wiederholung sie dem Künstler wirklich vorlagen. Eins aber ist deutlich, und dies erklärt Alles: mögen die Kompositionen und die Einzelfiguren darin noch so weit zurückweisen und altes Erbgut wiederholen, die Uebersetzung, die hier gegeben wird, ist eine romanische, und zwar eine oberitalienische. Fühlen wir in Christus mit den Jüngern auch altchristliche Einfachheit durch, in den Genremotiven der Verkündigung und der Geburt wie im rituellen Wesen der Darbringung byzantinische Beiträge, so erinnert die Hannah geradezu an Erscheinungen auf einem Elfenbeingefäſs des Domes zu Mailand, und ein Rest, wie vor Allem die Gestalten im Zeitkostüm, ist mindestens Eigentum der Lokalschule, welcher der Meister Guido da

Como entstammt. Der Gesamteindruck ist hier in Pistoja, mitten in Toskana, durchaus lombardisch. Maſsstab und Aufreihung der Bilder, wie ihre Kompositionsweise offenbaren ausserdem, dass wir es noch nicht mit selbständig gedachten Werken der Steinskulptur zu tun haben. Gemalte Bildercyklen oder Elfenbeinschnitzwerke liegen noch durchweg zu Grunde. Die Hauptmittel der ganzen Technik dieses Marmorarius sind wol oder übel aus der Elfenbeinschnitzerei und Intarsia übertragen: wir erkennen auch in diesen figürlichen Leistungen überall den Virtuosen der Flächenornamentik in eingelegter Arbeit wieder. Es ist daran zu erinnern, dass er von umfassender, zeitweilig wol ausschliesslicher Tätigkeit auf diesem Gebiete in Pisa (1246) herkam, und auch hier in S. Bartolommeo zu Pistoja zunächst wol die Ausschmückung der Chorschranken liefert, deren Flächen — wie das eingeflickte Stück an der jetzigen Kanzel zeigt — mit plastischen Rosetten und Blattwerk in vertieftem Kreise, dickem Ringwulst herum, und concentrischen Kanten in Steinmosaik gefüllt waren, wie die Kassetten einer Decke. In allen Figuren, besonders in der Gewandung des Guido da Como verrät sich die schablonenhafte Präcision, aber auch die stumpfe Oberflächlichkeit eines für Aussendekoration architektonischer Bestandteile geschulten Marmorarbeiters.

Die Beurteilung seiner figürlichen Reliefs wird indessen den Eigentümlichkeiten und Ungleichheiten der Ausführung erst dann völlig gerecht, wenn sie beachtet, dass die ganze plastische Durchführung dieser Historien durch die Farbe ihre notwendige Ergänzung erhalten sollte und bei der Vollendung des Werkes sicher erhielt. In vielen Stücken erklärt sich die summarische Andeutung der Faltenzüge nur dadurch, dass der Rest von der Bemalung erwartet wurde.

Bei der Verkündigung ist die Magd im Begriff Garn abzuwickeln, Knäuel und Spule sind in zusammenhängender Bewegung; aber der Faden fehlt: ein Beweis, dass er aufgemalt war; denn bei so realistischer Durchführung des Genremotives kann nicht davon abgesehen werden. In der Geburtsscene verlangt die Hinterwand von felsigem Terrain mit weichen Wellenlinien am oberen Rande unbedingt weitere Durchführung mittelst der Malerei. Die Haare, die Kronen und besonderen Kostümstücke fordern Ergänzung durch die Farbe, da ihre Einzel-

heiten nur angedeutet, aber zu bestimmt angedeutet sind, um unausgeführt zu bleiben. Die Augen sind noch heute überall mit schwarzen Sternen versehen, der Stern der Magier in eingelegter Arbeit hergestellt. Und die Abhebung der Gestalten vom Reliefgrunde, z. B. der Flügel des Erzengels Gabriel, erheischt überall Färbung dieser Grundfläche, sei es das Blau des Himmels oder die Steinfarbe der Architektur oder das Grün des bemoosten Hügels. An einzelnen Teilen, z. B. der Taube des hl. Geistes, am Rankenwerk des Kranzgesimses, am Gefieder des Adlers glauben wir sogar noch jetzt, nach sytematischer Entfärbung die Spuren ehemaliger Vergoldung zu erkennen.

Unter dieser Voraussetzung schwinden die Unterlassungssünden des Bildhauers wesentlich zusammen. Nun auch verstehen wir erst recht seine seltsame Porträtfigur am Fufs der Mittelsäule. Die flachen Falten seines Kittels werden mit hellerer und dunklerer Farbe schnell in die rechte Wirkung gesetzt, der Ledergürtel mit der metallenen Schnalle hebt sich heraus, wie die Hände auf den Knieen; ja, unter der glatten Kalotte und dem vorguckenden Haar gewinnt auch das Antlitz Leben genug. Da sitzt er leibhaft unter seinem Werke, ein altgewordener Mann, der viel Arbeit in den Städten Toskanas hinter sich hat.

* * *

Ich glaube sogar diese Kanzel in S. Bartolommeo in Pantano mit den Chorschranken, die wir hinzudenken müssen, ist nicht das einzige Werk von Guido Bigarelli zu Pistoja. Am jetzigen Oratorium S. Giuseppe, einst S. Michele in Cioncio, befindet sich im Giebeldreieck über der Tür die Marmorfigur des Erzengels auf dem Rücken des Drachens stehend[1]). Sie ist in Hochrelief fast völlig rund herausgearbeitet, haftet aber mit dem Rücken, der Aussenseite der breit entfalteten Flügel und einem Teil des Gewandes in der Steinfläche, die von den Flügeln abwärts bis an die Basis, auf welcher der Drache liegt, senkrecht abgeschnitten ist. S. Michael ist eine breitschultrige, etwas gedrungene Gestalt, wie Gabriel und der Matthäusengel an der Kanzel. Seine Tunica mit langen weiten Aermeln und

---

1) Vgl. unsere Abbildung nach Phot. von Brogi

ein leichter, über seine linke Schulter und um den Leib geschlungener Mantel bilden genau so schematische Falten, herabfallende Zipfel und runde Bausche, wie wir sie ebenfalls überall wiederkehren sahen, wo sich derartige Gelegenheit bot, wie in der Verkündigung und Anbetung der Könige. Die Form des Kopfes und die Bildung der inneren Gesichtsteile entspricht genau dem jugendlich bartlosen Idealtypus des Guido da Como,



S. Michael. Pistoja.

der Haarwuchs vollends legt sich ebenso breit und wulstig vom Scheitel auseinander und fällt in welligen Strähnen auf die Schultern herab: wie üppiges blondes lombardisches Flachshaar. Endlich ist auch das Flügelpaar genau so gearbeitet, wie bei Gabriel und dem Adler der Kanzel, zwischen den langen Hauptfedern unten der Reliefgrund nicht weiter weggearbeitet, sondern bemalt gewesen, so dass die Umrisslinien deutlich hervortraten.

Die Haltung ist feierlich, wenig bewegt. Die Linke legt sich, eine Kugel in der Hand haltend, über die Brust; die Rechte ist erhoben und fasst mit der (jetzt abgebrochenen und verstümmelten) Hand die Lanze, deren Spitze den Drachen durchbohrt. Kräftig und sicher tritt der Streiter des Allmächtigen auf Rückgrat und Flügel des Bösen, der seinen schuppigen Hals und Hundskopf unter dem Lanzenstich emporreckt und an der anderen Seite den ebenso schuppigen Schweif aufwärtsringelt. Der Organismus des abenteuerlichen Fabelwesens ist mit besonderer Liebe durchgeführt und die schlangenhafte Windung des Leibes wie der Flügelansatz und die Bewegung der Vorderpfote von überzeugender Wahrheit. Auch hier kam natürlich Farbe zu Hülfe, wie z. B. die dickhäutige Unterpartie des Bauches und Schwanzes, wo die Schuppen aufhören, mit Reihen runder schwarzer Flecke besetzt ist, welche ausgebohrt und mil Pasta gefüllt worden.

Nach der Sorgfalt der Arbeit und der Verwandtschaft mit anderen Leistungen, die wir sogleich betrachten werden, möchte ich die Entstehungszeit dieser Hochrelieffigur nicht mit derjenigen der Kanzel in S. Bartolommeo, d. h. in die letzten Jahre des Meisters um 1250 ansetzen, sondern in einen früheren Abschnitt seines Lebens, wo er auf dem Wege zwischen Prato und Lucca oder umgekehrt jedesmal die Stadt Pistoja berührte, also Gelegenheit genug hatte, einen derartigen Auftrag zu empfangen, wie die fertige Marmorfigur abzuliefern und persönlich aufzustellen.

So wird der hl. Michael als Drachentöter zu einem willkommenen Mittler zwischen der inschriftlich beglaubigten Kanzel in Pistoja und früheren Skulpturen am Dom zu Lucca, welche, bisher nicht als Eigentum des nämlichen Meisters erkannt, uns erst den zwingenden Beweis liefern, dass der soeben betrachtete Guido da Como von 1250 wirklich eine und dieselbe Person ist mit jenem Magister Guido, der sich in Prato als Marmolarius Sti. Martini de Luca und 1204 an der Säule der Domfassade sein jugendliches Bildniss mit dem Diminutivnamen Guidetto bezeichnet. Zu diesem Resultate konnte nur die genaue Analyse der Werke in Pistoja führen, die wir soeben versucht, um jetzt das blofse Spiel der Erinnerung in der Association gleichlautender Namen durch den greifbaren Nachweis eines künstlerischen Zusammenhanges zu ersetzen.

* * *

Die Bildhauerarbeiten am Dom zu Lucca, welche auf Grund der bisherigen Betrachtung in erster Linie für den Comasken Guido in Anspruch genommen werden müssen, befinden sich am mittleren Hauptportal unter der Vorhalle. Es ist die breite aber niedrige Fläche, welche der Türsturz darbietet, und das Tympanon im Rundbogen darüber. [1]) Leider sind beide Teile, wie die entsprechenden der Seitentüren, mit dunkler Farbe überstrichen, um die Corrosion und sonstige Verletzung der Skulptur zu verdecken. Die Vorderseite des starken Architravs enthält eine Reihe von dreizehn einzelnen Figuren, Maria in der Mitte der zwölf Apostel. Alle sind durch Unterschrift mit den Anfangsbuchstaben bezeichnet; von links nach rechts folgen sich: S. Filippus, Jacobus, Tadeus, Matthäus, Andreas, Johannes, Maria, Jacobus, Petrus, Bartolomeus, Simon, Mathias, Thomas. Hier ist die Uebereinstimmung mit den Werken in Pistoja schlagend, obwol schon auf den ersten Blick die gröfsere Befangenheit im Einzelnen den zeitlichen Abstand erkennen lässt. Maria trägt die vom Manteltuch gebildete Haube mit den breiten Zickzackfalten an den Seiten und sonst genau dieselbe Gewandung, wie auf der Verkündigung in Pistoja, nur wird der Gürtel hier, vom überfallenden Gewandstoff bedeckt, während dort die Schnur mit dem Knoten vorn sichtbar ist. Ebenso werden die Füfse, die dort hervorsehn, hier völlig vom Kleidsaum versteckt, der auf den Boden fallend sich wellig kräuselt; so entsteht hier dieselbe misverstandene Erscheinung, die wir überall bisher bei Guido beobachtet haben, dass der Saum sich nach vorn in die Höhe hebt und den Einblick in die Faltenbausche gestattet, wie es nur bei einem steif unterlegten Stoffe geschehen würde. Maria legt die Rechte bekennend auf die Brust, genau wie die Annunziata in Pistoja ihre Linke, und erhebt die andere Hand senkrecht, so dass sie die Innenseite zeigt, wie beim Ausdruck des Staunens. Von den Aposteln ist nur Petrus durch das Attribut der Schlüssel gekennzeichnet, die übrigen tragen Bücher oder Schriftrollen oder sind einfach in sprechender Gebärde hingestellt. Auch hier sehen wir sowol die jugendlichen wie die bärtigen Typen vorbereitet, die dann flotter durchgeführt in den

---

[1]) Vgl. unsere Abbildung nach Phot. von Alinari.

Kanzelreliefs von S. Bartolommeo zu finden sind. Die Gewänder offenbaren aber das emsige Bemühen, die zwölfmal wiederkehrende Idealtracht von Tunika und Mantel durch abwechselnde Motive mannichfaltiger zu beleben, wenn auch mit geringem Erfolg. Wir können die Einzelheiten fast alle nach Pistoja weiter verfolgen; so die straffe, viersträhnige Querfalte des Mantels um den Leib, dort bei Gabriel und Michael, wie hier bei Petrus, Jacobus und anderen; den hängenden Sinus zwischen Arm und Körper, dort bei Joseph am Lager der Wöchnerin, bei Christus in der Vorhölle, wie hier bei Taddeus, Andreas und Mathias; den frei herabfallenden Zipfel dort bei Michael, hier bei Taddeus u. s. w. Doch ist am Architrav zu Lucca die Behandlung der Falten überall noch schematischer, die zahlreichen scharfen Parallelzüge unfreier nach der Schulregel gearbeitet und so die Gesamterscheinung trotz allen Eifers nicht in lebendigen Fluss gekommen. Will man des Verdienstes solcher Leistung inne werden, so muss man schon ganz verwandte Arbeiten aus der nächsten örtlichen oder zeitlichen Umgebung vergleichen. So auf der einen Seite die beinahe gleiche Figurenreihe am Portal von Sta. Reparata neben dem Dom zu Lucca, deren Entstehung, wie gesagt, um 1187 angesetzt wird. Auf der andern Seite die Verleihung der Schlüssel am Architrav von S. Piero Maggiore zu Pistoja, dessen Entstehung nach einer Inschrift über die Erneuerung der Kirche seit 1263 bis gegen 1270 hinausgeschoben wird, und auch deutlich die Nachwirkung dekorativer Vorbilder von Guido da Como verrät. [1])

---

[1]) Vgl. Tolomei, Guido di Pistoja (1821 p, 60 u. 143, Anmkg.), der Ciampi citiert. — Wäre nicht die Corniche mit sehr vorgeschrittenem Rankenwerk vorhanden und von der Figurenreihe nicht untrennbar, so würde man schwerlich auf so späte Zeit verfallen. Doch trägt dieses tüchtig gemeisselte Sims seltsamer Weise am oberen Plattenrand die Namensbezeichnung der unten am Architrav dargestellten Figuren. Dieser Türsturz selbst ist durch vierzehn Säulchen mit zierlich geschmückten Bogen darüber in eine Arkadenreihe gegliedert, welche die Gestalten sinnlos trennt und einschränkt. In der mittelsten Oeffnung steht Christus und reicht dem Petrus die Schlüssel in die nächste Nische links um die Säule herum, während rechts eine jugendliche Erscheinung auf diesen Vorgang hinweist. Es ist nach der Ueberschrift ein Engel. Links neben Petrus ist noch Maria zugegen, und diese liefert die Bestätigung, dass die Arbeit nach 1250 entstand: sie trägt die Mantelhaube des Guido da Como in zu auffälliger Aehnlichkeit und entspricht in Haltung und Gebärde genau derjenigen am Dome zu Lucca. Links von ihr noch ein zweiter Engel. Bei diesem



GUIDO BIGARELLI: SKULPTUREN AM HAUPTPORTAL DES DOMES ZU LUCCA



Hier sind die Köpfe die Hauptsache an den puppenhaften Wesen. Die Gewandung ist verhältnismäfsig einfach und wol geordnet wie Papier; — aber zugleich muss einleuchten, welcher Abstand zwischen diesem toskanischen Steinmetzen, in dem Lokalforscher den Florentiner Bono di Bonaccolto vermuten, und dieser früheren Arbeit des Guido da Como besteht, — und gar zu einer Zeit, wo Niccolò Pisano seine Meisterwerke schuf!

Müssen schon bei den einförmig aufgereihten Figuren am Türsturz zu Lucca die zeitlichen und örtlichen Bedingungen berücksichtigt werden, unter denen die damalige Bauskulptur gefangen lag, so dürfen wir den Stand dieser Kunst noch um so weniger vergessen, wenn wir das zweite Stück des Portalschmuckes, das Tympanon in's Auge fassen. Die Darstellung bewahrt absichtlich noch schärfer den hieratischen Charakter und schliesst sich sicher einem kirchlicherseits gegebenen Vorbild an. So darf es nicht Wunder nehmen, wenn in der archaisierenden Formgebung die persönliche Eigentümlichkeit des Meisters Guido sich nicht sogleich auf den ersten Blick offenbart. Wer ihn jedoch mit uns von der Kanzel zu Pistoja und dem Erzengel Michael daselbst durch die Heiligenfiguren hier am Architrav verfolgt hat, wird trotz strengerer Stilisierung die nämlichen Kennzeichen entdecken.

Das Bogenfeld zeigt uns den tronenden Christus in mandelförmiger Glorie von zwei schwebenden Engeln getragen. Die Anordnung des Ganzen ist durchaus symmetrisch; der Engel links eine genaue Wiederholung des Engels rechts im entgegengesetzten Sinne. Beide fassen die Mandorla mit beiden Händen, so dass die Arme einen rechten Winkel bilden, dessen Scheitel ungefähr durch die vordere Schulter markiert wird. Bei beiden hängt der sichtbare Schenkel aufrecht hernieder, so dass die untere Hälfte des Beines sich hebend wieder den rechten Winkel ergänzt, während das andere Bein, höher emporgehoben, diesen Winkel teilt. Von der oberen Schulter fällt hüben und drüben ein Mantelende hernieder und bildet in gleicher Linie mit der unteren Spitze der Mandorla den auseinanderwehenden Zipfel, dessen weitere Verwendung in Guidos

dreifachen Zuwachs von Teilnehmern bleibt aber kein Raum die übrigen Apostel ebenso einzeln aufzureihen; deshalb drängt sich in den äussersten Bögen ein zweiter Kopf hinter dem Inhaber der Nische vor. (Photogr. von Brogi 4539.)

Gewandkunst wir schon verfolgt haben. Von den Flügeln legt sich je einer in ruhiger Haltung aus, während der obere, dem erhobenen Arm entsprechend, die Spitze emporstreckt, so dass auch da zwischen den drei Köpfen zwei sekundäre Gipfelungen entstehen. Die Dominante bildet natürlich der tronende Christus mit dem Kreuznimbus um das bärtige Haupt. Er erhebt die Rechte (deren Hand übrigens abgebrochen ist) und setzt auch das Bein seitwärts vor, während die andere Seite ruhig bleibt. Hier liegt die Hand auf dem Rande eines aufrecht stehenden Buches, während das Bein ganz von vorn gesehen unbewegt den Fuſs auf den Schemel stützt. Seine Füſse sind mit Sandalen bekleidet, sein Sitz mit einem Teppich bedeckt.

Auch hier ist das antikisierende Bemühen in der Behandlung der Gewänder bezeichnend und muss als Merkmal der eingeschlagenen Richtung hervorgehoben werden, obwol gerade hier auch unverkennbar die Wiedergabe eines besonderen Vorbildes zu Tage tritt. Die scharfen Furchen, welche die Falten der dünnen Gewänder bedeuten sollen, verraten ihren Ursprung in einer fremden Technik. So zieht kein Marmorarbeiter seine S-Linien vom einen Rande der Form aus, um sie auf der Höhe der Rundung verschwinden und jenseits sich wieder fortsetzen zu lassen. So führt kein echter Bildhauer die straffgezogenen Falten fächerförmig auf einen Punkt zusammen oder daraus her, so löst er nicht Flügel und Heiligenschein wie dünne Platten vom festen Steingrunde, ohne die Oberfläche des Gefieders mit stärkeren Absätzen für Licht- und Schattenwirkung zu beleben. Ueberall sind die eingezeichneten Umrisse in einheitlicher Linie zusammengehalten, die Formen in ihrer ganzen Länge gleichmäſsig hoch ausgerundet, ohne wechselnde Senkungen und Schwellungen nach dem Zug der Muskellagen. Klare Kurven, scharfe Ränder, symmetrisch wiederkehrende Zickzacklinien umschreiben das Ganze. Es ist wol kein Zweifel, dass ein Meisterwerk byzantinischer Goldschmiedekunst, d. h. eine in feinstem Metallblech getriebene Arbeit das Vorbild war, das Guido für dieses Tympanon gegeben ward. Hier vollends sind die Proportionen der Körperteile nicht die seiner sonstigen untersetzten Typen, wie sie beim fortdauernden Figurenbilden auf verhältnismäſsig niedrigen Reliefstreifen sich so leicht angewöhnen. Die schwebenden Engel besonders sind

lang und schlank, auch die Beine des Sitzenden von den Knöcheln bis an die Knie von erklecklicher Höhe, wolberechnet für die Wirkung, und das Verhältniss des Oberkörpers durchaus correkt. Selbst der Kopf des Erlösers weicht von dem Christus, den der Lombarde uns in den Historien der Kanzel zu zeigen vermag, in Ernst und Hoheit ab, wenn auch die Formen jetzt verstümmelt und die Züge zum Teil entstellt sind. Entscheidend ist schon das weiche Seidenhaar, das in langen Enden bis auf den Rand der Schultern herabfällt. Merkwürdig nehmen sich dagegen die Engelköpfe aus. Sie tragen den wulstigen perrückenähnlichen Haarwuchs, wie Gabriel und die Magd bei der Verkündigung in Pistoja, mit denen sie überhaupt schlagend übereinstimmen, und der reiche Schwall scheint sich, rückwärts zusammengeflochten oder netzartig verbunden, weit abstehend links und rechts hinaus zu ballen. Hier ist der Zusammenhang mit dem Meister Guido von Como und seiner letzten Arbeit von 1250, auch in einer Nachbildung fremdartigen Wesens, unläugbar vorhanden.

Und sollte noch ein Zweifel übrig bleiben, dass er in einer früheren Periode seines Strebens so sorgsam sich geübt, so bedarf es nur eines Blickes über die Einrahmung dieses Bogenfeldes hinaus. Da sitzen in den Zwickeln der Arkadenreihe die Symbole der Evangelisten Matthäus und Johannes, d. h. ein Engel und ein Adler in ziemlich hohem Marmorrelief, — und diese sind so voll überzeugende Beweise der nämlichen Hand die in Pistoja gearbeitet hat, dass kein Wort mehr nötig ist. Schon S. Michael und der Drache unter ihm genügen, die Uebereinstimmung aller Eigentümlichkeiten darzutun. Das heisst also: die späteren Arbeiten hier in Lucca gesellen sich am nächsten der früheren in Pistoja, als schlössen sich die Glieder zur fortlaufenden Kette zusammen. Wir haben genug vollgültige Dokumente gewonnen, um die Tätigkeit des Künstlers von 1204 bis 1250 zu verfolgen. Und am Schlusse scheint ihm gar ein Werk aufgetragen zu sein, mit dem wir einen viel gröfseren Namen verbinden. An der Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa sind die beiden hinteren Säulchen des jetzigen Aufgangs ganz in der Weise des Marmolarius Guido Bigarelli gearbeitet, der das Taufbecken wie die Schranken herum gearbeitet hatte. Nur der Tod des alten

Meisters scheint hier abgebrochen und die Ausführung in begabtere Hände gespielt zu haben, nicht die Einsicht der Pisaner.

* * *

Doch bleibt uns ja noch eine Auseinandersetzung über die Gränzen seines Anteils in der Vorhalle des Domes zu Lucca übrig. Gehört dem Guido Bigarelli von Como sowol die Skulptur des Architravs und des Tympanon am Hauptportal als auch die beiden Evangelistensymbole darüber, so erkennen wir die Eigenart seines dekorativen Stiles auch in der Umfassung der Tür selbst[1]). Das innere Halbsäulenpaar ist wie der zugehörige Bogenwulst am Tympanon mit eingelegter Arbeit überzogen, d. h. schmale schwarze und weisse Marmorstreifen bilden in regelmäfsigem Wechsel ein Zickzackmuster, das gleichförmig herumläuft. Daneben schmiegt sich ein feines Band, ebenso mit einer weissen Zickzacklinie auf schwarzem Grunde. An der Vorderfläche des nächsten einspringenden Pfeilers, dessen Ecke abgefast ist, zieht sich wie am entsprechenden Bogenrande abermals eine Intarsiakante empor, diesmal eine symmetrisch sich schlängelnde Ranke mit correspondierenden Blättern enthaltend. Nur das äussere Paar von Halbsäulen mit dem Bogenwulst darüber ist einfarbig und in Steinskulptur ausgeführt. Sie werden von klassicierendem Rankenwerk belebt, das aus einem Blätterbüschel aufsteigt, — und dieser einzige Beitrag der Bildnerei ist merkwürdiger Weise in ganz flachem Relief gehalten. Die Verteilung der dekorativen Werte ist wolweislich so berechnet, dass die figürlichen Teile an Architrav und Tympanon den bedeutsamsten Abschnitt, den Kern des ganzen Schmuckes bilden. Also auch hier durchaus keine Anwandlung üppiger Phantasie, die sich vor Gestaltenreichtum und Bildnerlust nicht zu lassen wüsste, wol gar Bestandteile des architektonischen Aufbaues, unbekümmert um ihre Funktion, mit figürlichen Gebilden überwucherte. Es ist der selbe Meister der Marmorinkrustation, der hier oben die Säulengalerien geordnet hat, der nämliche, der an den Schranken des Taufbeckens in Pisa keine Veranlassung empfand die

[1]) Die eingelegten Teile daran sind erneuert.

zahlreichen Flächen mit historischen Kompositionen zu erfüllen, sondern Rosetten und Sterne auf schwarz und weiss gemustertem Grunde hineinsetzt, — der endlich in Pistoja, als wirklich eine Kanzel mit biblischen Scenen von ihm verlangt wird, sich in den Gränzen eines ziemlich flachen Reliefs bescheidet und nirgends überschäumt im Erguss des drängenden Gestaltungstriebes.

Nachdem wir den jungen Guidetto, der sich 1204 so siegesfroh an der Säule der oberen Säulenreihe nennt, in seiner weiteren Entwickelung vollständig kennen gelernt, dürfen wir uns wol berechtigt glauben, den Anteil an den wenigen mit reicher Skulptur dekorierten Säulen, die Ridolfi ihm zugeschrieben, unsererseits ihm abzusprechen und andersgearteten Bildnern der Comaskenschule von Lucca zuzuweisen. Nicht Guido da Como, sondern der Erbauer dieser Vorhalle unten ist es gewesen, welcher der Steinskulptur im höheren Sinne einen weiten Spielraum an der Fassade zu eröffnen dachte, der die Prachtsäulen unten, aber auch die Konsolen angeordnet, auf denen S. Martin mit dem Bettler steht.

Nur eine Aehnlichkeit bemerken wir, nachdem wir Guidos Stil erfasst. Unter den Vorfahren Christi, vom Stammvater Jesse bis zu Maria hinauf kehren hier und da Gesichtstypen wieder, die denen Bigarellis verwandt sind, noch mehr aber bietet die Gewandung der oberen Figuren gleichsam seine Manier in einem früheren, noch unentwickelten Stadium. Da diese Züge sich mit andern, ihm fremden mischen, so kann wol nur gesagt werden, hier liege seine Herkunft dokumentiert, eine Leistung seines Lehrers oder älteren Schulgenossen vor. Diese Tatsache wird aber um so wichtiger als wir einen andern nahen Stilverwandten Guidos noch an ganz entlegener Stelle nachzuweisen haben, dessen Ursprung aus der gleichen Schule nun kaum mehr zweifelhaft erscheint.

Aus der alten Kamaldulenserkirche, dem jetzigen Dom von Borgo S. Sepolcro im oberen Tibertal stammt eine herrliche tronende Madonna, die sich jetzt im Museum zu Berlin befindet. Es ist eine holzgeschnitzte und in vollständiger Bemalung überraschend wolerhaltene Gruppe, welche auf einer Tafel unter dem Schemel des Trones eine Inschrift trägt, die mit wünschenswerter Genauigkeit das Datum der Ent-

stehung und die Namen des Urhebers wie seines vorgesetzten Abtes anführt[1]):

A. D. M. CL. X . X . X . X. VIIII: MENSE. GENVARII
IN GREMIO MATRIS. FVLGET SAPIENTIA PATRIS
FACTVM E AVTE H' OPVS MIRABILE. DONNI PETRI
ABATIS TEMPORE
PRESBITERI MARTINI LABORE. DEVOTO
MINISTRATO AMORE

„Die Figur der Maria ist mit dem Sessel und dem Hintergrunde, von dem sie sich in starkem Hochrelief abhebt, aus einem mächtigen Stamm von Pappelholz geschnitzt, der hinten ausgehöhlt ist. Das Christkind ist aus einem besonderen Stück gearbeitet und an einem Dorn auf dem Schofse der Mutter befestigt.“ Wie eine solche Schnitzarbeit aus rundem Stamm erwarten lässt, ist die Haltung der ganzen (im Sitzen 140 Centimeter hohen) Gestalt überaus einförmig. Ganz von vorn gesehen, verlaufen die Beine von den Hüften bis an die Spitzen der Füfse, die gleichmäfsig auf dem Schemel stehend unter dem Gewand hervorsehen, völlig parallel. Die Arme, bis unter die Ellenbogen herab, hängen gleichsam mit dem Rumpfe zusammen. Erst wo der enge Aermel aus dem weiteren hervortritt, d. h. doch wol ein eigenes Stück Holz eingelassen worden, treten sie selbständig heraus und legen beide Hände schützend vor den Leib des Kindes. Auch dieses ist von den Schultern bis an die Zehen der nackten Füfse, die gerade neben einander herabhangen, wie aus einem rechteckigen Block herausgeschnitten, beide Aermchen eingesetzt, der linke horizontal mit einem kleinen Reichsapfel in der Hand, der rechte segnend aufgereckt. Der Kopf des Kindes wie der Mutter blickt starr nach vorn, und besonders das Haupt der Madonna, mit einem breiten Tuch umhüllt, erscheint absichtlich grofs, die Majestät zu erhöhen. „Der stumme Ausdruck der Maria hat etwas Herbes, sagt Bode, der des Kindes mit seinen alten Zügen einen strengen, fast drohenden Charakter; und die Falten der

[1]) Publiciert im Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsammlungen. 1888 p 198 mit Text von Bode.

Gewänder sind so regelmäſsig gelegt wie die Dekoration eines Tapeziers. Aber gerade darin liegt eine eigentümlich groſsartige Wirkung. — An ihrem ursprünglichen Platze, auf dem breiten Pfeiler einer Basilika über einem kleinen Altare musste diese Gruppe in ihrer feierlichen Haltung, in der unerforschlichen Ruhe der Maria und dem strengen, strafenden Blick des Gottessohnes, auf dem goldenen Tron und in den reichen Gewändern von stralenden Farben und glänzendem Golde auf die andächtige Menge einen überwältigenden Eindruck machen."

Dieser treffenden Charakteristik des ganz einzigen Werkes ist nichts hinzuzufügen. Wenn aber gesagt wird: „der Künstler gehörte wahrscheinlich dem Teile von Umbrien an, der noch unter dem Einflusse von Toskana stand, wenn er nicht eben aus Toskana stammte," — so glaube ich diesen Zusammenhang bestimmter aufzeigen zu können. Zwei Eigentümlichkeiten sind es besonders, die an diesem hochragenden Muttergottesbilde zunächst auffallen, und auch Bode wol veranlasst haben „eine stärkere Anlehnung an die geheiligten byzantinischen Vorbilder" hervorzuheben, welche sich durch den Umstand erkläre, dass ein gelehrter Geistlicher der Künstler war. Das ist einmal der groſsköpfige Typus mit dem übermäſsig langen Oval und den regelmäſsig geschnittenen Formen der inneren weit von einander getrennten Gesichtsteile, und dann die schematische und doch wieder schlicht geordnete Gewandung, mit den einförmigen Parallelzügen der schmalen Falten, der symmetrischen Wiederkehr der einzelnen Motive links und rechts und die sichtliche Vermeidung aller Bauschen, Wulste und Verwicklungen in dem reichen fliessenden Seidenstoffe kostbaren sicilischen Gewebes.

Die nämlichen Eigenschaften finden sich in der gleichen Vereinigung in einer ganz bestimmten Gegend und Schule wieder, ja sogar besonders auffällig bei einem Künstler, nämlich bei dem Comasken Guido Bigarelli. Ich meine nicht seine erzählenden Kanzelreliefs in Pistoja, die unter anderen Bedingungen entstanden, auch begreiflicher Weise in den Figuren eher eine Neigung in die Breite zu gehen offenbaren. Es kommen vielmehr seine Einzelgestalten in Betracht und vorwiegend seine früheren Leistungen. Wie genau er den Typus forterhält, bezeugt indess wol keine Gestalt so schlagend als der Apostel Paulus am Lesepult der Kanzel von 1250. Ob-

gleich wir in der holzgeschnitzten Gruppe des Presbyter Martinus von 1199 ein weibliches Idealbild haben, im Paulus hier ein durchfurchtes Männerantlitz mit spitzem Vollbart, so ist der übereinstimmende Charakter doch durchaus zutreffend. Das selbe längliche Oval mit der Grofsflächigkeit der Wangen, die selben Augen und Brauen, die selbe gerade, scharfgespitzte Nase und, sehr bezeichnend, der gleiche feingeschnittene Mund mit den schmalen geschlossenen Lippen, welche auch bei den jugendlichen Epistelschreibern neben Paulus wiederkehren, und immer die Gewohnheit zu haben scheinen, sich leise seitwärts von der Mittellinie zu verschieben, im unwillkürlichen Ausdruck ihres scharfbeobachtenden Innern, — während sonst das ganze Antlitz in seinem Ebenmafs auch eine leidenschaftslose Ruhe ausprägt. Alle diese Köpfe haben in der obern Schädelrundung eine grosse Breite und eine sanfte Abplattung auf der Scheitelhöhe, die selbst unter dem Kopftuch der Madonna von Borgo San Sepolcro in Berlin ihresgleichen findet. Der Christusknabe dort ist kein Laienkind, sondern ein geborener Prälat, ein harter starrköpfiger unbeugsamer Kleriker, den man sofort auf den Bischofstul setzen und mit den Pontifikalien bekleiden könnte, ohne dass er eine Miene verzöge. Aber auch er ist nicht fremd unter den Arbeiten Guidos. Man betrachte den Jesusknaben in der Anbetung der Könige; ist er nicht auch so ein Pfaffenkind? — und den Engel in der Verkündigung, den man Gabriello del Prete nennen möchte. Die Einzelfiguren der Apostel in Pistoja gewähren auch der Vergleichungspunkte genug für die Gewandung. Noch stärker jedoch tritt uns dieser archaistische Schematismus, der doch wieder ein Streben nach einfacher Anordnung und klassischer Regel enthält, in den Portalskulpturen des Doms zu Lucca entgegen, wo Guido den völlig hieratischen Christus in Mandorla mit schwebenden Engeln und darunter am Architrav Maria inmitten der Apostel dargestellt. Hier ist die Uebereinstimmung in der Faltengebung welche gerade diese frühen Leistungen des Comasken so bestimmt von andern unterscheidet, durchaus überzeugend, sogar das eigentümliche, auf verbreiternde Wirkung ausgehende Kopftuch der Maria vorhanden, — nur muss immer berücksichtigt werden, das dieser Meister bereits einer folgenden Generation angehören mag, sodass Martinus, der 1199 Presbyter

im Kamaldulenserkloster zu Borgo S. Sepolcro war, kurz zuvor in Lucca sein bestimmendes Vorbild gewesen sein könnte, wo Guido fünf Jahre später als leitender Marmorarius auftritt. Ist es erlaubt diesen Holzbildhauer Martin, der vielleicht nach dem Lokalheiligen Luccas getauft war, in diese Stadt Toskanas zu versetzen, zu deren Comaskenschule er künstlerisch unzweifelhaft gehört, so würde sein Einfluss die beste Erklärung dafür erbringen, weshalb gerade Guido da Como sich der systematischen Reinigkeit des Klassicierens zugewendet, welche der Geistliche nicht blos aus priesterlicher Befangenheit, sondern im römischen Geist oder gar in echt toskanischer Neigung zur Antike zurück selbst so sichtlich bevorzugte und dem jüngeren Genossen empfehlen mochte. Sicher zeigen uns der Presbyter Martinus im oberen Tibertal und Guido da Como in Pistoja eine und die selbe Schulrichtung, deren Hauptsitz Lucca war, sei nun dieser Priester selbst Lucchese oder irgendwoher hier herumgekommen,

Die späteren Betrachtungen anderer gleichzeitiger Arbeiten in Toskana werden diese persönliche Zusammengehörigkeit nur durch mannichfache Gegensätze bestätigen. Die einzige Abweichung zwischen Martin und Guido, die bevorzugten Proportionen, erklärt sich bei dem Marmolarius leicht, — und die langgestreckten Glieder des Ersteren finden sich in Lucca sonst genau so wieder, vor ihm in Adam und Eva im Sündenfall an der Prunksäule des Domes, nach ihm in zahlreichen Bildwerken der Vorhalle, die wir im nächsten Kapitel ausführlich zu besprechen haben. Die Herkunft der tronenden Madonna des Presbyters Martinus erschliesst sich unserem Verständniss endlich am besten durch einen Blick auf jene alte byzantinische Gottesmutter an S. Maria Forisportam zu Lucca, mit der wir unsere Umschau in der Lokalschule lucchesischer Bildhauer vorhin eröffnet haben und nun unsere Vorgeschichte schliessen.

BARGA

Ein Kanzelwerk, das mir bereits der Zeit nach Guido Bigarelli anzugehören scheint, ist das in Barga, dem herrlich gelegenen Städtchen in den Bergen von Lucca, welches früher zum Gebiet von Pisa gehörte. Hier sind im Dome auch die Chorschranken in voller Ausdehnung erhalten, wenn auch nicht in ursprünglicher Anordnung. Sie trennen jetzt etwa ein Drittel des dreischiffigen Langhauses der Basilika ab, während die jetzt in den Seitenschiffen stehenden Brüstungen wol sicher nur das Mittelschiff seitlich einfriedigten. Die Platten der Brüstung sind aus rotem Marmor, die Einfassungen weiss mit Kanten in lavoro di commesso. In der Nähe der Kanzel sind auch an den Schranken grössere Köpfe zum Teil mit Diademen angebracht. Auch die Kanzel ist verschoben. Sie steht jetzt vom Altar aus links gegen den Pfeiler gelehnt, sodass die eine Schmalseite nach vorn gekehrt ist, die Langseiten sich nach Mittelschiff und Abseite wenden. Sie ruht auf vier Säulen, aber nur drei gehörten ihr ursprünglich, die beiden mit Löwen (Schlange und Mensch unter sich) und die mit dem sitzenden Manne unter sich; die vierte mag vom Treppenaufgang stammen. Das Lesepult mit den Evangelistenzeichen steht jetzt an der Langseite (gegen die Mittelachse der Kirche zu) gerade vor dem die ganze Fläche füllenden Relief, sodass eine der Figuren verdeckt wird — ein sicherer Beweis, dass hier willkürliche Versetzung vorliegt. An der andern Langseite gegen das Nebenschiff befindet sich ein zweites Lesepult, das mir enger mit der Brüstung zusammenzuhängen schien, darunter die Einzelfigur eines Apostels, also für die Epistel, — und zwar zwischen einerseits zwei, andererseits drei Blendarkaden, welche dieses Parapet gliedern. Dazu ist noch ein drittes ebenfalls altes, aber kleineres Pult an der Hauptseite angeflickt mit einer Einzelfigur darunter. Die figürlichen Reliefs befinden sich an der Langseite gegen das Mittelschiff und an der schmalen Vorderseite. An der Schmalseite Verkündigung und Geburt; an der Langseite, als ein Ganzes von links nach rechts fortschreitend, Ritt der Könige und Anbetung, — alles unter spitzbogigen Arkaden, deren Bogen üppig mit Blattwerk skulpiert sind. Bei der Verkündigung kommt Gabriel mit langem Scepter von rechts und streckt die Hand über die Säule hin gegen Maria aus, die unter dem Bogen links, sich eben vom Sitz erhebend, mit der Linken ihren Schleier zusammenrafft und in der Rechten die Spule hält; links neben ihr sitzt vor dem Hause die Magd beim Garnwickeln. — Bei der Geburt sehen wir Joseph auf einer Bank in seinen Mantel eingewickelt, Maria auf schrägem Lager (das nur als Pritsche angedeutet, die Inschrift trägt „† Virgo Maria fuit nr̄e medicina salutis“) und darüber die Halbfigur eines Engels mit ausgebreiteten Armen unter Einem Bogen, in der anderen Arkade links die Krippe (wie an die Säule schräg festgenagelt) mit Ochs und Esel, daneben das Bad, das vollständig wie eine Taufe gehandhabt wird, nämlich in einem auf hohem Baluster ruhenden Weihbecken, neben dem beide Frauen stehen. — In fünf Arkaden vollzieht sich, sehr zu Ungunsten des Zusammenhangs, das Hauptbild: in den ersten drei Bogen der Ritt der Könige, d. h. jeder einzeln auf kleinem Pferdchen, und über wie unter ihnen sternähnliche Rosetten zur Raumfüllung. Daneben in den beiden andern Bögen die Anbetung, wobei nur der älteste König anwesend ist. Mit der Krone auf dem Haupt beugt er den Nacken und ein Knie, indem er mit beiden Händen eine Büchse darreicht. Ueber ihm schwebt der wegweisende Engel.

Maria tront unter der letzten Arkade, und das Kind, mit einer Schriftrolle in der Hand, segnet den Verehrer ganz rituell, genau so wie bei Guido in Pistoja.

Die Abhängigkeit in Einzelheiten, welche nicht allgemeines Schulgut sein können, lässt uns in dem Urheber dieses Kanzelwerks einen geringeren Schüler des Guido da Como vermuten, der also ungefähr gleichzeitig mit Niccolò Pisano arbeitet. (H. Sempers Beschreibung dieser Kanzel in den Römischen Blättern war mir nicht zugänglich; ich weiss also nicht, wie viel ich etwa wiederhole.) — In einer Seitenkapelle neben dem Chor des Domes ist ein Ciborium noch guter Robbia-Arbeit, blau und weiss; in der Kirche S. Francesco (Spedale) vor der Stadt drei späte Altäre aus glasierter vielfarbiger Terracotta: Himmelfahrt Marias, Geburt Christi und Stigmatisation des hl. Franz (XVI. Jh.), im Klosterhof daselbst ein unglasierter Altar mit der Madonna in trono nebst S. Sebastian u. S. Rochus. In L o b b i a, dicht vor Barga eine alte romanische Kirche mit grossem Campanile, wie in Decimo, an der Strasse von Lucca.





Monatscyklus am Dom zu Lucca.

V

Unter Belnato und Aldibrando

Kommt es nach den Auseinandersetzungen über Guido da Como, die uns weiter von der Hauptsache abgeführt, aber auch reicher belohnt haben, als man erwarten mochte, nun darauf an, die Geschichte der künstlerischen Ausschmückung des Domes von Lucca da fortzusetzen, wo wir sie verlassen, so gewährt die beste Anknüpfung wol die noch unerledigte Frage, wo sich etwa die Skulpturen des Hauptportales in die chronologische Reihenfolge der Werke Guidos einordnen. Wir haben das Jahr 1204 als Anfangstermin aufgestellt, fanden den Meister noch 1211 in fester Beziehung zur Domopera, wenn auch die gleichzeitige Beschäftigung in Prato, vielleicht die weitere Bautätigkeit an S. Michele in Foro das persönliche Verhältniss lockerte. Jedenfalls verdient der Umstand Beachtung, dass S. Michele vollendet ward, die Domfassade nicht: der unfertige Giebel scheint noch jetzt von einem unerwarteten, wenn nicht gar schroffen Abbruch der Arbeit zu erzählen, — und diesen hätten wir jedenfalls einige Zeit vor 1246 anzusetzen, da Guido Bigarelli in diesem Jahre zu Pisa die Brüstung des Taufbeckens im Baptisterium abschliesst.

Doch wir sind durch ein anderes Datum in den Stand gesetzt, den Zwischenraum noch enger einzuschränken. Dicht neben dem rechten Pfeiler des Hauptportals von S. Martin

steht eine Inschrift, die in der Kunstgeschichte schon zweimal eine grössere Rolle gespielt hat als sie in Wirklichkeit verdient· Ueber dem zweiten Querstreifen der Marmorinkrustation, der mit einer Kante aus schwarzen Rauten in weisser Füllung ausgelegt ist, steht zwischen zwei schwarzen Kreisflächen mit weissen Figuren darin in zwei gedrängten Zeilen geschrieben

† H(OC)OP(VS) CEP(IT) FIER(I) A BELENATO ET ALDIBRANDO OPERARIIS. A. D. MCCXXXIII.

Die Angabe, dass „dieses Werk zu machen begonnen ward unter den Opera-Vorstehern Belenatus und Aldibrandus im Jahre 1233“, hat man früher geglaubt auch ohne Weiteres auf die Bildhauerarbeiten am Seitenportal links beziehen, und so für die Chronologie des Niccolò Pisano verwerten zu dürfen, während der Standort der Inschrift doch ein beträchtliches Stück davon entfernt ist. Eine andere Steigerung ihres kunstgeschichtlichen Wertes ergab sich, indem man in den beiden Namen Belenatus und Aldibrandus zwei Künstler sehen zu dürfen meinte, die sich hier, wie Guidetto droben, bezeichnet hätten[1]). Ein neuerdings aufgefundenes Dokument stellt jedoch klar heraus, dass diese Operaji keine Künstler waren, sondern nur Vorsteher der oben genannten „Opera Frontispicii Scti Martini[2]).

Nachdem diese Deutungen als irrig erkannt worden, bleibt jedoch immer noch die Frage: wie weit erstreckt sich die Tragweite der inschriftlichen Angabe? — Entweder bezieht sich der Ausdruck „hoc opus“ auf die Marmorinkrustation der ganzen Kirchenwand, bedeutet also das Datum 1233 den Beginn der inneren Ausschmückung der Vorhalle[3]). Dann wäre für die unmittelbar daran stofsende Arbeit des Guido da Como am Hauptportal ein fester Ausgangspunkt gegeben, und aus dem Umfang seines Anteils nur auf die Dauer seiner Tätigkeit weiter zu schliessen. Wir hätten uns jedoch den Erbauer der Fassade nun im Auftrag und unter dem Regiment der Vor-

[1]) Vgl. F. W. Unger, im Allgem. Künstlerlexicon III, 346. So auch Ridolfi, noch im Text des oftgenannten Hauptwerks.

[2]) Ridolfi in den Errori e Correzioni, L'Arte in Lucca S. 401.

[3]) So fasst es Ridolfi S. 18, u. Guida di Lucca S. 3.

steher Aldibrand und Belnato arbeitend zu denken, während man Guido da Como doch bisher ebenso als Operajo Maggiore betrachtet, wie es der Nachfolger dieser beiden Lucchesen, Giovanni di Bono da Como von 1274 bis nach 1292 war, der treffliche Baumeister, dem die weitere Einkleidung des Kirchenkörpers in die Gliederungsformen des romanischen Stiles beizumessen ist, bis auf die klassisch schöne, erst nach 1320 ausgeführte Chorpartie. — Will jedoch die Bezeichnung „hoc opus" im engeren Sinne verstanden sein, so liegt die Sache ganz anders. Für eine solche Deutung spricht, meine ich, das einzige Dokument, das als gleichartig herangezogen werden kann, die Inschrift eben an der Aussenseite des Chores unterhalb des mittleren Fensters, wo ein Operarius die Gränze bezeichnet, bis zu welcher sein Vorgänger gediehen, und von welcher seine eigene Weiterführung beginnt.

† Hoc opus inceptum fuit tempore Ser. Macthei Campanari Operaii Opere Sancte Crucis A. D. MCCCVIII. Et Mortuus est dictus Operarius A. D. MCCCXX. Loco ejus successit Ser. Bonaventura Rolenthi, quo anno ipsum hoc opus reassunsit ab hinc supra."

Darnach hätten wir auch in der Vorhalle genau vom Standort der Inschrift auszugehen, welche die Gränze bezeichnet, und „ab hinc supra" den unter Belnato und Aldibrand ausgeführten Teil der Wanddekoration zu suchen, der zunächst jedenfalls die gleichartige und zusammengehörige Inkrustation mit eingelegter Arbeit und zwei Reihen von Marmorreliefs zu beiden Seiten des Hauptportales umfasst. Die plastische Ausschmückung könnte sehr wol mit der Mitteltür eingesetzt haben, nachdem die Gesamtdisposition der ganzen Eingangswand in sieben Blendarkaden vorher festgestellt war und demgemäfs nun die Arbeit von unten begonnen ward. Diese Einteilung der Wand im Innern der Vorhalle mag der Füllung unter den Arkaden immerhin noch Spielraum für stärkeren Aufwand gelassen haben, ist aber selbst einheitlich gedacht und gehört wol enger zu der weiteren Gliederung der Kirchenfront in den oberen Geschossen. Jedenfalls aber muss gesagt werden, dass diese Wandgliederung unten mit ihren schlanken Pilastern und leichten Bogenstreifen einen beträchtlichen Schritt weiter zur Reinheit der Verhältnisse gelangt, und zu edler Einfahcheit des Stiles

zurückkehrt, wie gerade auch die Kreuzarme und die Chorpartie, die sowol von den vorderen Arkaden des Atriums wie von Guidettos Säulengalerien sich vorteilhaft unterscheiden. Die Dekoration des mittleren Hauptportales gehörte doch immer zu den vornehmsten Aufgaben und seine baldige Fertigstellung war schon aus praktischen Gründen wünschenswert. Im Uebrigen mochte man Schritt für Schritt fortfahren, wenn nur nicht die Eingänge zu gleicher Zeit versperrt, und der notorisch unentbehrliche Raum für die Wechsler und Verkäufer gänzlich unbrauchbar blieben. Diesen Hergang scheinen mir auch einzelne Conflikte der allmählich fortschreitenden Dekorationsarbeit mit der architektonischen Gesamtgliederung der Wandfläche zu verraten. Sind also ausser dem Hauptportal keine Skulpturen dieser Wand als Eigentum des Guido da Como zu erweisen[1]), so könnte das Jahr 1233 sehr wol auch den Weggang des Meisters aus Lucca, oder wenigstens seiner Veruneinigung mit der Dombehörde bedeuten, wie es gewiss den Amtsantritt der beiden Bürger Aldibrand und Belnato als Vorsteher der Opera bezeichnet.

Gehen wir von der Inschrift des Belnato und Aldibrand aus, so treffen wir zunächst auf einen weissen Marmorstreifen mit kreisförmigen Medaillons aus eingelegter Arbeit, hier mit einem Löwen, dort mit einem Sperber — von einem Renaissancemedaillon mit dem Profilbildniss des Giovanpietro d'Avenza abgesehen — dort mit einem Hippogryphen, der einen Drachen bekämpft, einem fliehenden Hirsch und einem Reiter in der Mitte, weiss auf schwarzem Grunde, im Stil orientalischer Stoffe, also auf eine Fortführung der oben an der Schmuckfassade geübten Technik. Dann folgt jedoch ein entscheidender Schritt zur Steinskulptur: zwei Reihen von Reliefs, die zu den Seiten des Mitteltors die ganze Breite der rechts und links anstofsenden Blendarkaden einnehmen, zwischen dem Haupteingang und den beiden Seitenpforten gleichsam eine Verbindung herstellen, so dass alle drei wie eine zusammenhängende Gruppe auf dem Grunde der Kirchenwand sich abheben. Der Gegenstand der Darstellung weist die beiden Reihen freilich auseinander: unten

---

[1]) Es ist beachtenswert, dass ausser den beiden über dem Hauptportal vorhandenen Evangelistenzeichen von Guido die beiden andern nicht ausgeführt worden.

werden die zwölf Monate des Jahres, oben vier Geschichten aus dem Leben des heiligen Martin geschildert. Aber die Reihenfolge, in der sie verlaufen, erweist wieder die einheitliche Entstehung in ruhig fortschreitender Arbeit hüben und drüben. Die erste Hälfte der Monate von Januar bis Juni ist rechts vom Portal, also dort angebracht, wo die Inschrift von 1233 steht, und will von rechts nach links verfolgt sein, während jenseits der Tür die zweite Jahreshälfte, von Juli bis December anschliesst, so dass December und Januar, die in anderen Monatscyklen so nah verbunden sind, hier die äussersten Enden bilden. Das Leben S. Martins aber, in der oberen Reihe, beginnt seine Erzählung auf der linken Seite des Portals, und zwar ganz links über dem Ende des Jahreslaufs. Es zeigt den Heiligen zuerst noch als Mönch, wie er einen Verstorbenen wieder auferweckt, dann seine Berufung zum Bischof; drüben seine Verklärung beim Messopfer und seine Wundertat an einem Besessenen, womit — gerade über dem Jahresanfang — die Legende schliesst.

Leider haben auch diese Bildwerke durch den Einfluss der Witterung und durch ruchlose Menschenhand, wie durch jahrhundertelange Verwahrlosung vielfach gelitten, so dass ihr gegenwärtiger Zustand wol manches betrachtende Auge abgeschreckt hat, sich weiter in ihr schlichtes Wesen zu vertiefen. Und doch gehören sie zu den wichtigsten Urkunden für die Lokalgeschichte der toskanischen Skulptur, und sind in ihrem von Restauration unberührten, auch nicht durch gleichmäfsigen Anstrich getrübten Aussehen doppelt wertvoll für das Urteil des Forschers.

* * *

Der Marmorstreifen für den Monatscyklus ist durch eine niedrige Arkadenreihe von zwölf Rundbogen auf gedrungenen romanischen Säulchen eingeteilt, und in den Zwickeln sind kreisförmige Medaillons ausgetieft für die Zeichen des Tierkreises, nur — da der fortlaufende Fries in zwei Hälften getrennt ist, so dass sich auf jedem Stücke nur fünf ganze und zwei halbe Dreieckfelder ergeben — wurde, rechts anfangend, der letzte Halbzwickel links statt dessen mit einem ornamentalen Stern gefüllt. Die Namen der Sternbilder stehen auf

einem schmalen weissen Rand, der sich oben hinzieht, die Namen der Monate an der Basis unter den Figuren selbst. Die Gesamtdisposition schliesst sich an diejenige an, die besonders an Elfenbeinarbeiten üblich war, wo dieser architektonisch gegliederte Streifen, die ganze Höhe der Aussenseite etwa eines Kästchens oder einer Predella füllend, selbständig auftrat und nur noch eines leichten Kranzgesimses als oberen Abschlusses oder einer umlaufenden Einfassuug bedurfte. Damit ist im Allgemeinen auch wol das Vorbild des Bildners bezeichnet, dem sich sein Reliefstil fühlbar genug anschmiegt, und vielleicht gehen manche Vorzüge seiner Darstellungen, die geschickte Einordnung seiner Gestalten in den gegebenen Rahmen, die Richtigkeit der Proportionen, die Klarheit der bezeichnenden Gebärde auf dieses Erbgut aus einer glücklicheren Kunstperiode zurück. Indessen darf man sich auch seine Abhängigkeit nicht allzu lähmend vorstellen. Die Nachahmung geht sicher nicht so weit, dass er nur wiederholt hätte, was er in kleinerem Mafsstab vorfand. Das schliesst der schon völlig abendländische Inhalt der Monatsbilder selbst aus und der völlig zeitentsprechende Charakter seiner Gestalten, der besonders im Vergleich zu einem sonst verwandten Cyklus am Baptisterium zu Pisa hervortritt. Man darf eben nicht vergessen, dass dieser Gegenstand in mannichfaltigster Weise unendlich oft abgewandelt war, und dass ihn auch die Malerei von der einfachsten Zeichnung eines Schreibers bis zum farbenreichen Wandgemälde, dort in äusserster Abkürzung, hier in genrehafter Ausführlichkeit, behandelt hatte[1]).

Was die Zeichen des Zodiakus betrifft, so genügt die Hervorhebung weniger Eigentümlichkeiten, da die Mehrzahl ganz schlicht gegeben ist. Der Wassermann gehört als handelnde Person mit einem Gefäfs auf der Schulter, aus dessen Hals er Wasser ausströmen lässt, zu den Tätigkeitsbildern der Monate. Die Zwillinge sitzen zusammen in einem kraterähnlichen Becken, wie es bei der Waschung des neugeborenen Kindes damals vorzukommen pflegt. Der Löwe verrät, dass wir keinen von jenen geübten Darstellern dieses Tieres

---

[1]) Jos. Strzygowski, Die Monatscyklen der byzantinischen Kunst. Repertorium für Kwsch. XI. 1888.

vor uns haben, welche damals jede Kirche an mehr als einer Stelle mit voll ausgerundeten Steinbildern dieses Schreckens orientalischer Länder schmückten; dieser Künstler hält sich mehr an die Pardel, die man auch im Abendlande als Jagdhelfer benutzte, giebt dafür aber momentane Bewegung mit erhobenem Schweif, wobei jedoch die Rückenlinie wieder mehr als billig der des Rosses ähnelt. Die Jungfrau erscheint als nonnenhaftes Wesen, ohne jeden Reiz; die Wage ohne Träger; der Schütze als Kentaur mit dem Bogen.

Desto lebendiger ist der Eindruck des Monatscyklus, dessen herkömmliche Darstellungen, nach italienischem Brauch gegeben, sich fast überall zu frischen Augenblicksbildern gestalten. [1])

JANUARIUS. Auf hölzernem Hüker mit Lederkissen darauf sitzt ein Mann (dessen Kopf und vorderer Arm zerstört sind) in Profil nach links; er hat die Füfse auf einen Schemel gesetzt und erhebt die Arme gegen das wärmende Feuer, dessen Flammen vor ihm vom Boden aufschlagen. Er trägt einen Kittel mit kurzen Aermeln, wie die Mehrzahl der Männer hier, und seine Beine scheinen gar nackt wie die Arme.

FEBRUARIUS zeigt uns einen am Ufer stehenden bärtigen Mann mit der Kappe, der soeben einen Fisch an der Angel aus dem Wasser zieht; er trägt an einer Stange (der erhobene Vorderarm der Linken, die sie hielt, ist abgebrochen) über die Schulter gehängt ein Metallkesselchen, dessen Kleinheit darinnen eher die Lockspeise als die Beute vermuten lässt. Mit dem rechten Fufs tritt er etwas vor gegen den Rand, wie zum Widerhalt gegen die Armbewegung, die den Fisch auf's Land schleudern soll.

MARTIUS. Ein Bauer in langärmeligem Kittel und Lederschuhen, die um die Knöchel geschnürt sind, steht vor einem kahlen Baumstamm, an dem sich eine Rebe emporschlingt, und beschneidet mit krummem Messer das Gezweig. (Auch hier ist der Vorderarm abgebrochen und das Gesicht zerstossen.)

APRILIS führt uns in vornehmere Gesellschaft. Ein junger Mann in eleganteren Schuhen, längerem Rock, der gar über die Knie reicht, und ärmellosem Ueberwurf, ein Käppchen auf dem Haupt (das Antlitz ist abgestofsen, scheint aber nicht

---

[1]) Vgl. die Kopfleiste dieses Kapitels (nach Phot. von Alinari).

unbärtig gewesen), hält in der Rechten eine Blume, als brächte er sie heim wie eine Frühlingsbotin.

MADIUS erhöht die Lust der angenehmen Jahreszeit. Auf prächtig gesatteltem Rösslein tummelt sich der ritterliche Herr durch seine Fluren; den Staubmantel, der im Winde flattert, über die Schultern geworfen, trägt auch er ein Pfand des Wonnemonds in der Hand, das sich deutlicher noch als die kelchartige Form im April als Blümchen erkennen lässt. Der muntere Gaul ist trotz der Enge des Rahmens in tänzelnder Bewegung erfasst, als teile er die Stimmung seines Reiters; der erhobene Vorderfufs allerdings zeigt mehr die Form eines Rindsfufses (zwei Beine sind abgebrochen, der Kopf wie beim Herrn selbst verstümmelt).

JUNIUS bildet auf dieser Seite den Abschluss, indem sich der Landmann mit dem Rücken gegen den Türpfeiler, im Profil nach rechts wendet, von wo der Reiter heransprengt. Er fasst mit der Linken die hochgewachsenen Aehren und schneidet mit der krummen Sichel die Halme in der Mitte durch.

Deutlich offenbart sich in dieser Gestalt, wie in dem frierenden Mann zu Anfang, die Neigung des Bildhauers zu schlanken Körpern und gestreckteren Proportionen. Ihm correspondiert auf der andern Seite des Portals sein Fortsetzer in der Arbeit:

JULIUS. Der Bauer drischt sein Korn auf der Tenne — allerdings in ebenso primitiver, zeitraubender Weise wie er mähte: in sauberen Reihen sind die Aehren auf der glatten Fläche am Boden ausgebreitet, während der stehende Mann den Dreschflegel schwingt. (Sein linker Vorderarm ist abgebrochen, der Kopf durch Corrosion beschädigt). Doch darf nicht vergessen werden, dass die Enge des Raumes auch hier zu einem Vereinfachungskompromiss mit der Wirklichkeit genötigt haben kann. Weit günstiger steht es mit den drei folgenden Tätigkeiten.

AUGUSTUS zeigt uns den Gärtner vor seinem Feigenbaum, beschäftigt die Früchte zu pflücken und in den Korb zu lesen, der vor ihm am Aste herabhängt. (Kopf und Hand sind zerstört).

SEPTEMBER. Der Winzer steht in der Kelter und stampft die Traube, dass der süsse Saft in ein nebenstehendes

Kübel rinnt. (Leider sind beide Arme, die in verschiedener Haltung sich bewegten, abgebrochen, so dass nicht mehr erkennbar, wie sie gebraucht worden.)

OCTOBER. Der ausgegorene Wein wird in's Fass gefüllt, den kostbaren Trank zu bewahren. (Der eine Arm des Küfers abgebrochen.)

NOVEMBER. Der Ackersmann pflügt den Boden um für die neue Saat. Auch hier war der Platz wieder nicht ausreichend; so ist das Ochsenpaar zu klein geraten und erscheint vor dem langen Treiber wie ein Riesenspielzeug. (Das vordere Tier zerschlagen, die Vorderfläche des Mannes corrodiert.)

DECEMBER giebt die ganz abendländische Sitte des Einschlachtens von Schweinefleisch. Im Profil nach rechts gewendet, ist der Landmann eben im Begriff das Tier auszuweiden, das an den Hinterfüfsen aufgehängt, noch stark in eine darunter gesetzte Schale blutet. (Der Vorderarm des Metzgers und der Kopf des Schweines sind abgebrochen.)



Monatscyklus am Dom zu Lucca.

Ueberblickt man diesen Monatscyklus am Dome zu Lucca, so macht sich in engem Rahmen immer die Fülle mannichfaltigen Lebens fühlbar, die in diesen einfachen Darstellungen enthalten ist. Und fragen wir, ob etwa Guido Bigarelli zwischen dem Schmuck des Hauptportales hier und der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja noch diese Skulpturen gearbeitet haben könnte, so ist es wol gerade diese Eigenschaft frischer Lebendigkeit, die einer solchen Annahme am meisten widerspricht. In technischer Beziehung haben diese beiden Friese neben der Tür allerdings gewisse Merkmale mit den Proben

des Marmorarius von Como gemein. Seine Art die Falten durch schmale Parallelfurchen zu geben, oder einen Gewandzipfel in Zickzacklinien zu umreissen kehrt hier wieder, wie am Tympanon und Architrav. Aber es ist klar, nicht die Hand des Meisters wiederholt gewohnte Mittel, sondern es sind wesentlich Befangenheiten einer jungen, noch im Lernen begriffenen Kunst, gegenüber den Anforderungen des bildnerischen Stoffes. Besonders an der Kleidung der Vornehmen merkt man, dass die Erscheinungsformen dem Künstler nicht so geläufig waren wie die Tracht des Volkes, dass er sie wenigstens in Bewegung nicht recht zu beherrschen weiss. Gerade hier begegnet ein steifes Mantelende, ein wehender Ueberwurf, dessen Falten flach ausgelegt sind, statt sich im Winde zu blähen. Raumfüllende, oft rein ornamental verwertete Motive der antiken Kunsttradition spielen noch hinein ohne sich mit dem schwereren Zeuge der Zeittracht zu vertragen. Unglücklich wirkt auch der Rockschofs des Fischers, der wie abgeschnitten aussieht. Aber wie fliessend und natürlich ist der Landmann in seinem Kittel mit den nackten Beinen, der Mäher, der Metzger, der Frierende am Feuer, selbst der Aquarius in so viel kleinerem Mafsstab! Das Ganze verrät ein viel einfacheres Gestalten als es Guido gelingt, der entweder mühsamer antikisiert, wie hier am Portal, oder alles versuchend aufs Geratewol arbeitet, wie vorwiegend an de Kanzel zu Pistoja. Während jene Reliefs bald tiefer bald flacher gehalten sind, werden hier die Formen runder modelliert, dort nur mit scharfen Schattenrändern umzogen, hier die Falten eingegraben, dort hochliegend ausgepart; erweist sich in diesem Monatscyklus ein gleichmäfsiger, wenn auch noch nicht völlig selbständiger und frei durchgebildeter Stil, ein weit klareres Erfassen der plastischen Formen und Motive, eine wol abgewogene Wiedergabe des Körperhaften, die auch einem guten Vorbilde gegenüber nur einer wirklich bildnerischen Künstlerkraft gelingt.

So bescheiden der Fries mit dem Monatscyklus auftritt, so entschieden ist der Fortschritt zur echten Skulptur. Von der bunteren Vielgewandtheit des Marmorarius, der — für seine Zeit gewiss überraschend und anerkennenswert — heute die peinlichsten Arbeiten in Steinmosaik, lavoro di commesso, morgen scharfgeschnittenes Blattwerk und Rosetten, und da-

zwischen je nach Gelegenheit auch Einzelfiguren, Gestaltenreihen und historische Darstellungen in Relief fertigt, Alles scheinbar mit gleicher Virtuosität, — gelangen wir jetzt zur figürlichen Plastik, gleichsam erst auf ihrem eigenen Boden. Noch schliesst sie sich rücksichtsvoll, doch nicht dienend blos, der Architektur an. Ihre Aufgabe, eine Wandfläche zu zieren, wird erfasst, der Rahmen hergestellt und nicht missachtet, aber innerhalb dieser selbstgewählten Gränzen kommt die Gestalt schon völlig zu ihrem Recht, in lebendiger Bewegung, und wird, man fühlt es, bald nirgends mehr anstofsen, wenn die Herrschaft über die technischen Mittel hinreichend geläufig ist.

Indess immer noch könnte die Vermutung laut werden, dass diese Vorzüge wesentlich auf Rechnung des glücklicheren Vorbildes zu setzen wären, nach dem dieser Steinmetz gearbeitet haben müsse. Nun gut, lassen wir sein Verdienst vorläufig dahingestellt, und prüfen zunächst die Geschichten des heiligen Martin, welche den Vorteil antiker Kunsttradition nicht genossen.

* * *

Diese Scenen kommen in der italienischen Kunst damals überhaupt selten vor. Hier werden sie vielleicht zum ersten Mal auf toskanischen Boden in solcher Ausführlichkeit erzählt. Und demgemäfs erscheinen die Mitspielenden samt und sonders im Kostüm der Zeit, nicht des Heiligen, sondern des Künstlers und seiner nächsten Gemeinde. Wir späten Betrachter können nur bedauern, dass die Legende fast auschliesslich auf geistliche Kreise beschränkt bleibt, deren Tracht nicht nur mit Einförmigkeit, sondern durch die schweren Stoffe auch mit Sprödigkeit der künstlerischen Behandlung manches Hinderniss bereitete.

Immerhin bieten die vier Ereignisse, die hier vorgeführt werden, des Interessanten und Bedeutenden genug um die nähere Prüfung zu belohnen. [1]) Die Umrahmung des eigentlichen Reliefbildes, deren jedes also die Breite von drei Arkaden des Monatscyklus einnimmt, entspricht fast völlig der eigentümlichen Weise von Guidos Kanzelreliefs in Pistoja. Der untere

1) Vergleiche unsere Abbildung nach Alinari's Phot. auf beistehender Tafel.



MARTINSLEGENDE AM DOM ZU LUCCA



Rand ist als Boden für die Personen senkrecht eingetieft, der obere jedoch und die Seitenränder haben eine ziemlich breite Schräge, die, mehr oder minder ausgekehlt, gegen den Reliefgrund läuft und dort wieder senkrecht absetzt, so dass der Eindruck eines Bilderrahmens entsteht, oder hölzerner Leisten, die in den Ecken mit scharfem Diagonalschnitt zusammenstofsen. So ergiebt sich auf dem schmalen Streifen des Vordergrundes nur für eine, höchstens zwei Figurenreihen genügender Platz, oder richtiger, kann nur die erste Reihe wirklich auf dem Boden stehen, während tiefer hinten erscheinende nur konventionell zulässig, hier übrigens selten eingeführt werden. — Die Gestalten nehmen die ganze Höhe ein, sodass die gleiche Scheitellinie aller Köpfe vor der oberen Rahmenschrägung vortritt, Kopfbedeckungen oder Heiligenscheine bis an den graden Rand sich ausdehnen. — Immer blickt, bei diesen Beschränkungen der Komposition, der glatte Reliefgrund überall durch, und die Angabe der Oertlichkeit kann nur durch körperhafte Requisiten angedeutet werden, nirgends eine Anwandlung zur perspektivischen Entwickelung des Schauplatzes und malerischer Einbeziehung der Scenerie. In allen diesen Dingen, welche den strengsten Gesetzen der Skulptur Genüge leisten, ist der Cyklus aus der Martinslegende weit sicherer und klarer als die biblischen Geschichten des Guido da Como. So kann nicht die Abhängigkeit des Einen vom Andern ausgesprochen werden, dagegen wol um so bestimmter das Bestehen eines Schulzusammenhangs, der auch in sonstigen Gewohnheiten sich bemerkbar macht. Erklären lässt sich die gemeinsame Besonderheit vielleicht durch den Hinweis auf den bisherigen Gebrauch, derartige Mauerstreifen an Chorschranken, Kanzelbrüstungen, Treppengeländern u. dgl. in regelmäfsige Abschnitte einzuteilen und kassettenförmig zu behandeln, sodass die Grundfläche entweder mit eingelegtem Muster, also in Flachornament dekoriert, oder nur zum Teil, etwa in rosettenartigem Mittelstück, erhaben herausgearbeitet wurde. Denn der Hinweis auf Elfenbeintafeln, wo allerdings ähnliche Erscheinungen vorkommen, kann insofern nicht genügen, als der damals gangbare Vorrat mindestens ebensoviel, wenn nicht überwiegend anders geartete Schnitzereien enthielt, also eine bewusste und zielsichere Wahl des Künstlers

im XIII. Jahrhundert vorausgesetzt werden müsste. Und ausserdem geht die Höhe des Reliefs, die wir vor uns haben, vielfach über die derjenigen Elfenbeinplatten hinaus, die gerade dann in Frage kämen. Arme und Beine, Gewandteile und Werkzeuge sind häufiger noch als in der Monatsreihe ganz rund herausgearbeitet. — Dagegen werden wir schon durch die äussere Form an die Bildercyklen erinnert, die zu zweien oder dreien auf einer Blattseite vereinigt, damals wol nur noch in Pergamenthandschriften und vielleicht als Einzelblätter, später gewiss mehr als wir denken, verbreitet waren.

MARTINUS MONACHVS DEFUNCTUM VIVERE FECIT heisst die Unterschrift der ersten Darstellung. Rechts erblicken wir drei Angehörige zu Häupten des Bettes, auf dem der eben Verblichene, unterm Rücken und unterm Kopf durch Kissen gestützt, daliegt, bis an die Brust von einer Decke verhüllt, mit Kamisol und Nachtmütze angetan. Links zu Füfsen des Lagers eine Gruppe von drei Mönchen, voran S. Martin, in der einen Hand ein Buch, die Rechte zum Machtspruch erhoben. Der Tote schlägt die Augen auf und blickt ihn an. — Die Komposition ist klar und wirksam zugleich. Die Gruppe der Mönche in ihren Kutten und Kapuzen, deren hochstehende Ränder die bärtigen Köpfe umrahmen, die Bewegung des Heiligen (dessen rechter Vorderarm leider abgebrochen ist) muss geradezu grandios genannt werden. Wie eine geschlossene Macht treten die Klostermänner in das Haus der zagenden Familie. Das jüngste Mitglied, vielleicht der Sohn, in vornehmer Tracht, noch mit dem Mantel um die Schulter, scheint sie gerufen zu haben; er steht hinter der Bettstatt und weist empfehlend oder bittend, mit etwas ungeschickter Armbewegung auf den Ausgestreckten hin, indem er mit dem Rücken der Hand die Decke berührt. Ganz rechts zu Häupten steht ein stattliches Weib mit üppig langem Haar, in hochschliessendem Gewande, das ein Gürtel umspannt. Sie legt die Linke auf das Rückenkissen des Lagers, so ihr Anrecht als Pflegerin erweisend. (Das Antlitz ist hier wie bei den Nachbarn zerstofsen, so dass vom Ausdruck nicht die Rede sein kann.) Als Dritter wird zwischen beiden ein älterer Mann von echt germanischem Typus sichtbar. Das Haar ist gescheitelt

und fällt auf beiden Seiten bis zur Kinnhöhe voll herab; ein starker Schnauzbart und spitz zulaufender Vollbart geben ihm das Ansehen eines kampfgewohnten Burgherren. Kein Mangel also an Kontrasten gegen die Mönche.

DE MONACHO PRESUL ES TU MARTINE VOCATUS lautet die Erklärung der folgenden Scene. Hier ist der heilige Hilarius der Handelnde und S. Martin der Empfänger. In vollem Ornat, mit der Mitra auf dem Haupte, den der Nimbus umgiebt, gefolgt von seinen Geistlichen, deren erster ihm assistierend seine Hände auf die Seiten legt, während der zweite ein Buch trägt, ist der Kirchenfürst dahergeschritten und setzt soeben dem heiligen Martin, der sich demütig vor ihm neigt, die Bischofsmütze auf das Haupt, als letztes Symbol des Hirtenamtes, mit dessen sonstigen Abzeichen, sogar dem Pallium über der Paenula, er schon bekleidet von rechts herangetreten ist. (Die Arme sind abgebrochen, müssen aber eben deshalb ausgearbeitet gewesen sein). Auch ihm assistiert ein Geistlicher, die Seiten mit flacher Hand berührend, während zwischen diesem und S. Martin noch ein zweiter mit kurzgehaltenem Bart, den sonst nur die beiden Bischöfe tragen, vielleicht als mönchischer Zeuge hervorsieht. — Der Vorgang legte dem Künstler durch die ceremonielle Form, die vorgeschriebene Haltung der Mitwirkenden und die Wiederkehr des nämlichen Ornats die stärksten Fesseln an. Dennoch hat er Abwechselung in die gleiche Zahl der beiden Parteien gebracht; und die Köpfe, die hier besser als anderswo erhalten sind, offenbaren eine eigentümliche physiognomische Lebendigkeit, besonders in den wenig beteiligten Geistlichen, die seitwärts zur Umgebung hinausschauen.

Nicht viel mehr als getreue Wiedergabe des rituellen Bildes wie der Künstler es im Dome selber sah, blieb auch in der folgenden, von diesem Gesichtspunkt aus allerdings hochinteressanten, Darstellung übrig:

IGNIS ADEST CAPITI MARTINO SACRA LITANTE.

Die Mitte vorn nimmt der Altar mit reichgeschmücktem Antependium ein. Auf dem Tische ist nur der Kelch mit der Patena darauf und das geöffnete Buch sichtbar. Hinter dem Altar steht, mit dem Antlitz uns zugekehrt, der heilige Bischof im

Ornat und erhebt soeben die Hände, deren Innenfläche zeigend. Auf seinem Scheitel aber erscheint eine lohende Flamme vor dem Heiligenschein. Zu seiner Linken hält sein langbärtiger Erzpriester, im Chormantel, die rechte Hand auf dem Text des Buches, die andere auf dem Rand des Tisches — und neben diesem harrt der eine Diakon, mit dem Rauchfass. Zur Rechten des Bischofs warten die beiden andern Diakone mit Büchern in der Hand, der eine näher, der andere weiterab vom Altare. Die Nächststehenden allein scheinen das Feuer auf dem Haupte des Heiligen zu erblicken und staunend zu ihm hinzusehen. (Nur die Fingerspitzen S. Martins sind abgestoſsen und einzelne Gesichtsteile angegriffen). — Fasst man die Aufgabe als einmal gegeben in's Auge, so fordert die Leistung unbedingte Anerkennung. Die fünf Gestalten sind in ihrer biederen Wahrheit ein echtes Bild aus der romanischen Kirche, deren halbrunde Chorapsis mit ein paar gedrungenen Säulen wir unwillkürlich hinzudenken. Da ist aufrichtige Treue bis an die Gränze des Bildnisses gewollt und gelungen.

DEMONE VEXATUM SALVAS MARTINE BEATE. Wie gern sähe man die Wunderkraft des Heiligen sich gelegentlich äussern, unerwartet auf seinem Wege, veranlasst durch den Anblick eines Unglücklichen, unmittelbar eingreifend mit der hülfreichen Hand des Barmherzigen! Doch auch hier bannt die kirchliche Vorschrift rücksichtslos des Künstlers Erfindung in Schranken, die das Standesinteresse der Geistlichkeit hüten. S. Martin wirkt die Heilung des Besessenen, aber nur als Bischof in pontificalibus, unter Assistenz seines Klerus, d. h. nach vorgeschriebenem Ritus der Kirche, wie die Priester, welche das Marmorbild bestellten, auch noch exorcisierten. Mit dem Bischofsstab in der Hand, mit der Inful auf dem Haupt, begleitet von zwei Klerikern, deren erster nicht verfehlt, seine Hände aufzulegen, als ob er mitwirke an der Kraft des Heiligen, vollzieht Martinus die Austreibung des bösen Geistes, der in Gestalt eines geflügelten Teufelchens vom Haupt des Kranken entweicht. Dieser erscheint etwas geknickten Ganges, von einem Diener gehalten, wie zum letzten Mal von seinen Zufällen geschüttelt, vor dem Gottesmann. (Die erhobenen Hände sind abgebrochen wie die segnende Rechte S. Martins, so dass man nicht sagen kann, ob sie sich krampfend zusammenballten oder krallend

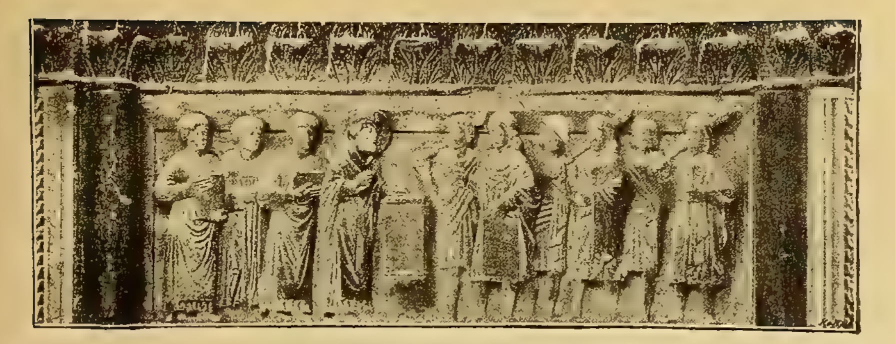
öffneten). Die Tracht ist bezeichnend gewählt. Es ist ein wolhäbiger Bürger aus der Stadt, vielleicht sogar ein Kaufmann oder ein Mitglied der Wechslerzunft, die hier in der Vorhalle des Domes zu Lucca mehr dem Mammon als der Milde huldigte, sodass eine Inschrift an dieser Wand das alte Gesetz Bischof Rangers in's Gedächtnis ruft, das sie der Eidesleistung und einem Gerichtshof unterwarf. Er trägt den langen, bis an die Knöchel reichenden Rock und eine Kapuze, wie wir die Zeitgenossen Dantes, die Herren der Handelshäuser und die Vorsteher der Zünfte vorzustellen gewohnt sind.

Es kann wol kein Zweifel bestehen, dass diese Geschichten des hl. Martin an künstlerischem Wert über die Leistungen des Guido Bigarelli zu Pistoja vom Jahre 1250 hinausgehen. Gewiss kann der Schulzusammenhang nicht geläugnet werden, der sich schon in dem Zuschnitt der Bildflächen, in den gemeinsamen Grundgesetzen des Reliefstils, wie in mancherlei Verwandschaft der Gewandbehandlung wie der Meissel- und Bohrtechnik genügend ausspricht. Dagegen erscheinen die Historien Guidos, des ausgereiften, wahrscheinlich schon alternden Meisters immer noch als Versuche, voll tastender Unsicherheit und schwankender Ungleichmäfsigkeit, im Vergleich zu diesen sicheren Gestaltungen einer einfachen, aber klaren Reliefkunst, die ihrer Ziele ebenso wie ihrer Schranken wol bewusst, den gestellten Aufgaben gerecht wird. Man denke doch auch hier hinzu, was sicherlich nicht fehlte und als Ergänzung von vornherein mit in Rechnung gezogen war, die Bemalung. Da belebt sich sofort was uns bei dem heutigen Zustand überall die Härte des Steines fühlbar macht; da gewinnen die glatten Stellen der Oberfläche scheinbar unvollendete, nur angelegte und vorgearbeitete, oder vollends in der Andeutung stehengebliebene Partien ihren wolberechneten Wert als Unterlage des Aufzumalenden. Am Altar des dritten Reliefs scheint gar das Antependium seine volle Zier erst durch eingelegte Goldplättchen erhalten zu haben; denn die Austiefung der Sternfüllungen ist für lavoro di commesso in Stein wol allzuflach, nur für dünnes Metallblech oder farbige Pasta genügend, während das Kreuz in der Mitte aus rotem Marmor eingelegt worden. Und das Ornat der Bischöfe wäre gewiss nicht so sauber unterscheidend in allen Teilen abgegränzt, wenn nicht die entsprechende Färbung die getreue

Wiedergabe vervollständigen sollte. So erklären sich allein auch manche Besonderheiten der Gewandbehandlung. Im ersten Bilde sehen wir die Faltengebung des Frauenkleides noch eng sich an das Vorbild am Tympanon des Hauptportales anschliessen. Senkrechte Parallelrillen trennen die Oberfläche der Beine, die in sich noch sehr ungegliedert, starke Unkenntnis der weiblichen Formen verraten, und ebensolche Parallellagen, nur schräg verlaufend, fliessen von der Höhe der Rundung wieder abwärts. Auch die Bettdecke erinnert deutlich genug an die Weise des Guido in der Lagerstatt Marias bei der Geburt Christi. Fast schematisch über einen Kamm geschoren sind die Röcke der Geistlichen hinter dem Bischof in der zweiten und vierten Scene; doch da liegen unüberwindliche Hindernisse, so lange die Amtstracht gewissenhaft konterfeit werden sollte. Und diese Schwäche hier wird aufgewogen durch die herrliche Gruppe der Mönche und die tüchtige Durchbildung des Besessenen mit seinem Wärter. — Endlich darf bei dem Ueberblick über die Köpfe, die hier allein die Möglichkeit gewähren sich von der Künstlerkraft eine Vorstellung zu bilden, wol ohne Widerspruch behauptet werden, dass hier eine Fülle lebendiger Charakteristik, ein frisch eroberter Schatz von Naturbeobachtung vorliegt, wie ihn damals nur ein genialer Mann erwerben und verwerten konnte. Das heisst mit kurzen Worten, wir befinden uns Denkmälern gegenüber, die in jedem Zuge — in ihren Mängeln wie in ihren Vorzügen — den aufsteigenden Fortschritt der Bildnerkunst beurkunden.

Weder der Monatscyklus noch die Martinslegende kann dem Guido da Como zugeschrieben werden. Beide Werke, gleichzeitig oder doch im engsten Zusammenhange entstanden, müssen vielmehr einer jüngeren Künstlergeneration angehören, welche aus derselben Schule hervorgehend, also wol ebenso oberitalienischen Stammes wie er, doch auf Grund einer gesunderen und wahrheitstreuen Gesinnung die Natur unbefangener wiedergeben und die blofse Steinmetzenübung weit hinausführen auf die Bahn echter Steinkulptur. Es bleibt also nur noch das Seitenportal neben dem Glockenturm, dessen Schmuck sich dem des Mitteltores näher anschliessen mochte, zur Betrachtung übrig.

* * *



S. Regulus und die Arianer. Lucca.

„La Porta di San Regolo“ enthält wieder sowol am Sturz block wie im Bogenfelde plastischen Schmuck. [1]) Da die Pilaster der Blendarkaden fast die Höhe des Entlastungsbogens der Tür erreichen, so bleibt die Kapitellreihe der Halbsäulen und Pfeilerecken der Türeinfassung weit unterhalb der Kapitelle jener Wandpilaster; es kann also nicht wie beim Hauptportal unmittelbarer Anschluss stattfinden. So legt sich an den grofsen roten Marmorpilaster nicht zunächst eine Halbsäule; sondern eine Pfeilerecke aus weissem Marmor betont die Selbständigkeit, und ebenso der äussere Bogenrand darüber. Dann erst folgen wie beim Haupttor Halbsäule mit Bogenwulst aus rotem, Pfeilerecke mit Archivolte aus weissem, und wieder Halbsäule mit Bogenwulst aus rotem Marmor, an welche dann die eigentlichen Türpfosten mit Sturz Corniche und Entlastungsbogen anschliessen. Nur die einspringenden Pfeilerecken und zugehörigen Bogenränder sind mit einfachen Mustern in eingelegter Arbeit, weiss in dunkelgrünem Grunde, verziert. Die ganze Einrahmung ist also schlichter, schmalgliedriger, aber durch den Farbenkontrast wirksamer als beim Hauptportal, und gehört der gereinigten, dem Sinne der Frühgotik nicht mehr allzu fremden Stilrichtung an.

Am Architrav wird uns ein verhängnisvoller Auftritt aus dem Leben des hl. Regulus geschildert. Auf der linken Seite erscheint der Bischof selbst in vollem Ornat, begleitet von seinem Klerus mit Büchern in der Hand und hält die Rechte lehrend erhoben, in dem er mit der Linken ein grofses Perga-

[1]) Vgl. unsere Abbildungen nach Phot. Alinaris.

mentblatt darreicht. Auf der rechten Seite drängt sich in Ueberzahl eine Schaar von Laien heran. In feinfaltigen, bis über die Knie reichenden Röcken und weichen Mänteln, deren Ende auf der rechten Achsel befestigt ist, zum Teil mit einem kurzen Spiess auf der Schulter, haben sie ein kriegerisches Aussehen. Doch der Rädelsführer an ihrer Spitze, ein junger Mann, der nur durch ein rundes Käppchen und wallende Locken ausgezeichnet ist, trägt ebenso ein Pergament in der Linken, indem die Gebärde der Rechten seine Rede begleitet. Man denkt zunächst, es handle sich um Austausch irgend welcher Urkunden zwischen Geistlichkeit und Adel oder gar um einen diplomatischen Notenwechsel zwischen dem Kirchenhaupt und den Herren des Landes. Auf beiden Blättern ist jedoch die Schrift sorgfältig ausgeführt und mit bewaffnetem Auge noch heute lesbar:

NOS ARIANI DICIMUS FILIUM DEI INITIVM IN DIVINITATE ABUISSE

sagt die des jungen Führers;

EGO REGULUS ASSERO SEMPER FUISSE DEUM PATREM ET FILIUM ET SPIRITUM SANCTUM

antwortet der Bischof im Sinne römischer Lehre. Die beigeschriebenen Worte enthalten also die eigentliche Hauptsache: der orthodoxe Bischof in Konflikt mit dem arianischen Volke. Die geistlichen Besteller wollten die dogmatische Differenz der Lehre betonen, ohne zu bedenken, dass dergleichen von der Bildnerkunst zu heischen nur so viel heisst, als die Kunst lahm legen und das Bild in eine Region verweisen, wo nur der Begriff regiert. So würde die Komposition des Künstlers ohne seine treue Durchbildung der Trachten auch ohne Interesse bleiben; denn das Auge des gewöhnlichen Beschauers ist nicht einmal im Stande, die dogmatischen Formeln zu lesen und so die Erklärung des Vorgangs zu gewinnen. Nur die Verschiebung der Caesur, das Uebergewicht der Masse rechts lässt uns ahnen dass die Gewalt entscheidend wird, und dass gegen kriegerische Waffen das geistliche Gewand nicht schützt. Diese Herren des Landes treten selbstbewusst und entschieden auf gegen den Vertreter des römischen Kirchentums, das ihnen fremd ist, und

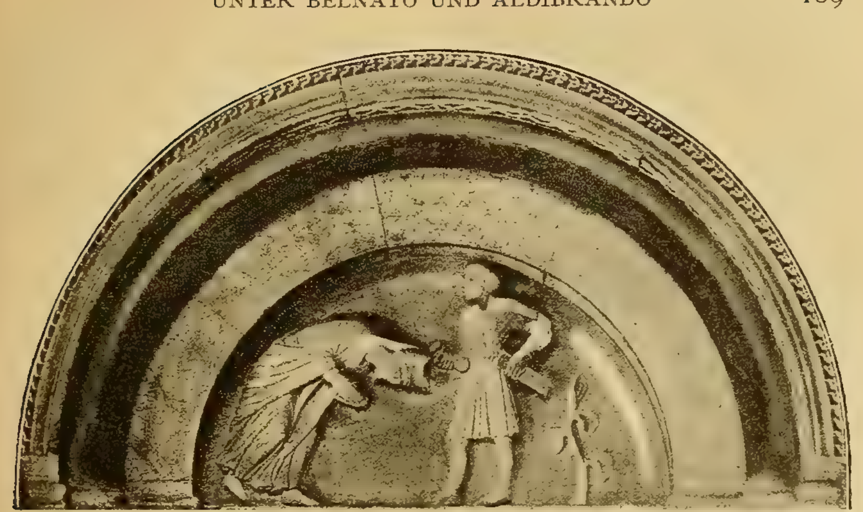
der letzte dieser Schaar, der einzige Bärtige unter ihnen, mit einem turbanähnlichen Kopftuch, wirkt wie ein finsteres Drohen. Der Meister hat Alles versucht, was bei einem Silbenstecherstreit, wo nicht einmal lebhaft disputiert und peroriert werden sollte, irgend möglich blieb. Die Gestalten bewahren vornehme Ruhe; auch die „Barbaren“ benehmen sich keineswegs ungebärdig. Alles Leben wird in die Köpfe koncentriert, deren Gesichter mit überraschender Feinheit gegeben sind, — eine Leistung die bei Figürchen von ungefähr zweiundsechzig Centimeter Normalhöhe immerhin beachtenswert scheint. — (Nur der Kopf des dritten Vandalen ist zur Hälfte abgebrochen, das Uebrige wol erhalten.)

Das Relief ist flacher als das der Martinslegende und des Monatscyklus und steht insofern dem Architrav des Hauptportales näher. Die technische Behandlung aber und die Typen der Köpfe erinnern hier und da ganz überraschend an die Kanzelreliefs des Guido da Como zu Pistoja. Die drei Geistlichen besonders, welche S. Regulus begleiten, sehen den jungen Aposteln hinter Paulus am Epistellettner daselbst sprechend ähnlich. Ihre Köpfe haben den selben mehr rundlichen als ovalen Umriss mit grofser Breite der Schädelbasis und weitem Abstand der Augenbrauen. Doch wird die Lage der Augen, mit Nase und Mund nah zusammengehalten; so tritt das Kinn scharf hervor, die Wangen, nicht eben voll, bieten doch eine freie Fläche, und die Stirn, vom einfallenden Haare halb verdeckt, erscheint doch geräumig und hoch. Die Kugelform der Hirnschale plattet sich oben etwas ab und wird von reichem, aber kurzgehaltenem Haarwuchs umhüllt. Für den Ausdruck ist neben den grofsen Augen, der leisen Blähung der Nüstern besonders die Zusammenpressung der Lippen charakteristisch, welche der jugendlichen Offenheit der Züge doch eine herbere Klugheit beimischt. Diesen jungen Diakonen des Bischofs sind noch die drei mittleren Arianer verwandt. Hier nähert sich die Behandlung des lockigeren oder wulstigeren Haares in der Abteilung mit gebohrten Linien und der Zusammenballung der Masse an den Enden sogar noch mehr der persönlichen Manier des Guido Bigarelli.

Darnach könnte man versucht sein, dies Relief am Regulusportal als eine besonders sorgfältige und gediegene Arbeit

seiner Hand zu betrachten, und würde darin durch den Hinblick auf die Statue S. Michaels als Drachentöter zu Pistoja, welche die selben Vorzüge besitzt, nur befestigt. Indess die übrigen Bestandteile der Disputa gegen die Arianer lassen sich mit dem Wesen des Comasken, dessen Kunstvermögen die Kanzel von S. Bartolommeo im Verein mit dem Hauptportal von S. Martino doch erschöpfend kennen lehrt, durchaus nicht vereinigen, selbst wenn man eine letzte Vollendung nach 1250 annehmen wollte. Ein unmittelbarer Anschluss an die Skulpturen der Mitteltür, wie er aus örtlichen wie zeitlichen Gründen wahrscheinlicher wäre, ist vollends undenkbar. Hier ist trotz aller Uebereinstimmung in der Gewandung und Faltengebung doch ein weit reinerer und mehr einheitlich durchgebildeter Geschmack, eine sichere Eleganz und Richtigkeit der Verhältnisse, wie sie Guido da Como nirgends bewährt, wo er mehrere Figuren in einer Darstellung vereinigen soll. Man vergleiche nur diese zehn Gestalten des Regulusreliefs, ihre klare und doch nicht steife Aufreihung gegenüber dem Figurengeschiebe bei der Erscheinung des Auferstandenen an der Kanzel zu Pistoja. Ausserdem ist der Typus der übrigen Köpfe völlig abweichend, der Gesichterschnitt und der Ausdruck viel zu fein, als dass wir ihn dem älteren Marmorarius zutrauen dürften. Ebenso bezeugt der Vortrag der Gestalten, wie gerade der Fortschritt in fliessender Gewandbehandlung von dem antikisierenden Bemühen des Guido aus, dass wir es mit einem jüngeren Künstler zu tun haben, den wir uns wol als tüchtigen, vielleicht schon überlegenen Gehülfen bei der Kanzel in Pistoja beteiligt denken könnten. Wäre dort z. B. der Epistellettner und etwa die Geschichte von Emaus sein Werk, so hätten wir die Vorstufe für seine Entwicklung bezeichnet, die hier im eigneren Sinne sich fortsetzt.

Jedenfalls unterscheidet sich dieser Künstler deutlich genug von dem derberen Zug der Martinslegende eben durch den Anschluss an die Bestrebungen Guidos vom Geschmack der Antike zu lernen. Dagegen bricht im Relief des Tympanon darüber, so einfach es ist, ein eigenartiges Gefühl entschieden durch. Diese Lünette enthält nur zwei Figuren: den heiligen Bischof, der in vollem Ornat und mit gefalteten Händen sein Haupt mit der Mitra demütig neigt, und den Henkersknecht,



Enthauptung des hl. Regulus. Lucca.

der in gewohntem Kittel barhaupt ihm gegenüber steht, mit der Linken noch die Scheide des kurzen Schwertes packt, das er soeben hervorgezogen, und mit der Rechten den Streich in den Hals des Bischofs führt, so dass er vornüber taumelt. Ein einsames Pflänzlein, das an dem kräftigen Stengel soeben erst das vierte Blatt entfaltet, wächst hinter dem Scharfrichter aus dem Boden, als handle es sich um eine Wunderblume, die aus dem Blut des Märtyrers entspriesse. Kein Befehlshaber, der das Zeichen giebt, keine Leibwache, keine Zuschauer bei dem Gewaltakt. War die Schmalheit des verfügbaren Raumes, d. h. die einfigurige Tiefe des gewohnten Reliefs, die einzige Ursache dieser Entsagung, oder sollen wir auch hier ein bestimmendes Vorbild vermuten? Die Gestalt des Soldaten, deren Haltung uns etwas befremdet, weil er mehr zu schneiden als zu hauen scheint, giebt doch gewiss die Augenblicksbewegung wieder, wie der Bildner sie bei der Handhabung des kurzen Schwertes gesehen hatte. (An dem Ellenbogen der Linken ist etwas abgestofsen, sonst die Erhaltung gut.) Ebenso tritt in der Darstellung des vorgebeugten und nun gar stürzenden Bischofs zum ersten Mal die bewusste Klarlegung der entscheidenden Gliedmafsen unter der Gewandung auf; ja, der durchgehenden Beugung des Körpers zuliebe fällt die Casula mit dem Pallium wol nicht soweit vornüber, wie sie es in Wirklichkeit würde. Man ruft sich

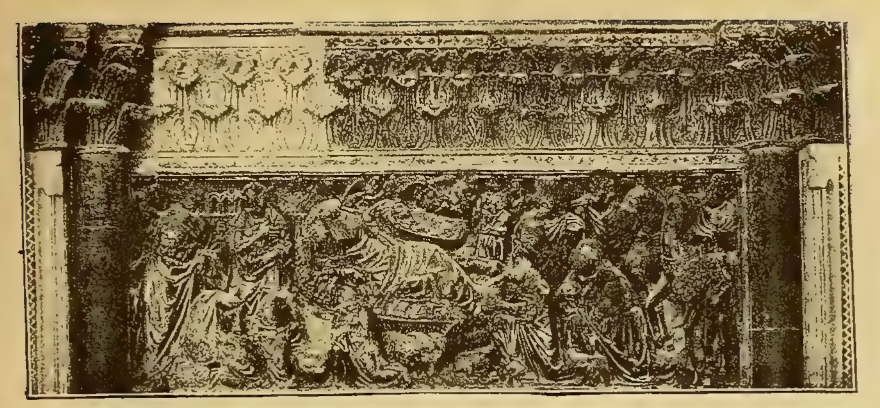
bei dieser Erscheinung unwillkürlich die Geschichte von Kain und Abel an den Erztüren Bernwards von Hildesheim, wo der Getroffene in weit übertriebener Heftigkeit kopfüber purzelt, wie einen fernen Ausgangspunkt in's Gedächtnis. Die Haltung des Schergen mit dem damals üblichen kurzen Schwert und die des Bischofs, der nicht niederkniet den Streich zu empfangen, spricht wol gleichermafsen dafür, dass wir es mit einer eigenen Komposition des Bildhauers zu tun haben[1]), die in ihrer Schlichtheit und Lockerheit, welche um Raumfüllung und Symmetrie sich wenig kümmert, allerdings in dem auffallendsten Gegensatz steht zu dem Tympanon des andern Seitenportals mit der Abnahme Christi vom Kreuz, die uns sogleich beschäftigen muss. Schlagender kann nicht bewiesen werden, dass hier eine völlig andere, vom Norden hereingedrungene Richtung hervortritt, als deren Vermittler wenigstens, wenn auch nicht sicher als einzige Träger, noch immer die Magistri Comacini betrachtet werden müssen.

Damit aber haben wir auch den Ueberblick über die Skulpturen der Vorhalle von S. Martin vollendet, deren Charakter sie einigermafsen als zusammenhängend erscheinen lässt. Keinem Betrachter wird die Tatsache entgehen, dass der bildnerische Schmuck des Seitenportals links, der sich gleichartig anfügen und das Ganze abschliessen sollte, einer völlig anderen Kunstweise angehört.

Hatten wir, von der Inschrift des Belenat und Aldibrand ausgehend, die Entstehung des Monatscyklus und der Martinslegende nach 1233 anzusetzen, so kamen wir durch technische und stilistische Merkmale bei dem Architrav der Regulustür schon auf die Zeit um 1250, ja vielleicht nach diesem Datum der Kanzel von S. Bartolommeo in Pistoja. Die Bildwerke an der „Porta del Volto Santo" hätten uns über den Endtermin zu belehren, wann die Innendekoration der Vorhalle mit dem noch fehlenden Schmuck an Architrav und Tympanon dieser dritten Tür ihren Abschluss fand.

---

1) Das Malerbuch vom Berge Athos schreibt z. B. für die Enthauptung des Paulus vor: „Paulus kniet und hat seine Augen mit einem Tuche verbunden. Und über ihm der Scharfrichter, das Schwert haltend; und andere Soldaten rundum, und ein wenig weiter eine einäugige Frau (Plautilla), welche auf Paulus schaut." (Uebersetzung von G. Schäfer, S. 349.)



N. Pisano. Anbetung der Könige. Lucca

VI

Niccolò Pisano

Die Entstehungszeit der Marmorreliefs am linken Seitenportal der Vorhalle von S. Martino in Lucca ist der Gegenstand einer neuen Streitfrage. Gerade über den Charakter der Arbeit selbst sind die Meinungen der besten Forscher so geteilt, dass man woltut sich nach andern Mitteln und Wegen umzuschauen, mit deren Hülfe vielleicht doch eine Entscheidung herbeigeführt werden kann. Dies wird zur gröſseren Sicherheit selbst dann noch ratsam erscheinen, wenn man, wie wir, überzeugt ist, dass eigentlich das Werk allein, sogar in seinem arg zerstörten Zustande noch hinreicht, die Einfügung in die fest datierte Denkmälerreihe, in die es gehört, durchaus befriedigend zu vollziehen.

Unsere bisherige Betrachtung hat der chronologischen Sicherung unserer Schritte auch für diesen Gang schon vorgearbeitet. Es muss auch für den, der früher lautgewordene Bedenken noch nicht hören wollen, jetzt klar sein, dass die Inschrift von 1233 nicht auch auf das linke Portal bezogen werden darf, ebensowenig wie auf das Regulustor, dessen altertümlicheres Aussehen man so gegensätzlich hervorhebt. Die Skulpturen hier enthielten für uns sogar sichere Merkmale, dass sie um 1250, ja erst nach diesem Datum der Kanzel des Guido da Como zu Pistoja entstanden seien, — und somit wäre der

einen der gegenüberstehenden Meinungen, der noch immer die Jahreszahl des Amtsantritts der Operarii Belenatus und Aldibrandus vorschwebt, eigentlich schon jeder Anhalt entzogen.

Jedenfalls wundern wir uns nicht, in der Baugeschichte des Domes von Lucca weitere Indicien zu finden, die mit unserer Rechnung im besten Einklang stehen und uns wie in fortlaufendem Zusammenhang weiterführen, — so spärlich sie auch bei emsigster Durchforschung der Archive zum Vorschein gekommen, und so unbestimmt sie gerade in kunstgeschichtlicher Rücksicht sich aussprechen mögen.

Das erste Zeugnis für die wichtige Tatsache, dass die Bautätigkeit der Domopera zu andern Teilen der Kirche übergeht, ist ein Beschluss vom Jahre 1261 (14 Kal. Aprilis), welcher „pro reformatione et reparatione Campanilis ecclesie S. Martini Lucani" Sorge trägt. [1]) Jedenfalls ist bei der Instruktion des 1274 neu erwählten Operajo Maggiore, Magister Janni da Como nur vom Bau des Kirchendaches, des Campanile, dessen eine Glocke unter Magister Johannes 1277 gegossen ward, und von Holzarbeiten die Rede [2]), nicht mehr von der Vorhalle oder dem Fassadenschmuck überhaupt.

Der Beschluss des Jahres 1261, an die Herstellung und Erneuerung des Glockenturms zu gehen, dessen beide oberen Drittel noch völlig im romanischen Stil erbaut sind, und die Abordnung eines Priesters der Kathedrale für die Sorge um dieses Unternehmen bedeutet doch wol den Abschluss auf der einen und den Anfang auf der anderen Seite. Denn ein solcher Schritt zu einem neuen kostspieligen und langwierigen Werke war keine Kleinigkeit. Wir dürfen voraussetzen, dass bei dieser entschiedenen Wendung, die Domopera nun beim Turmbau in Tätigkeit zu setzen, der plastische Schmuck der Domportale bereits bezahlt war, oder doch kontraktlich gesichert in festen Händen lag. Kommt es auf Jahr und Tag auch nicht genau an, da jener Beschluss nicht das Einsetzen der Arbeit bei dem Neubau wirklich garantiert, so darf doch der äusserste Termin für die Entstehung der Skulpturen in der Vorhalle des Domes

---

[1]) Aus den 1694 gesammelten Memorie di Matteo Barsotti im Mscr. Cianellis in der Bibliothek zu Lucca, mitgeteilt bei Ridolfi, a. a. O. p. 24, wo jedoch ies Datum nicht so verwertet wird, wie wir es versuchen.

[2]) Ridolfi, a. a. O. p. 20. Anmkg.

ungefähr dreissig Jahre nach der Inschrift des Belenat und Aldibrand von 1233 angesetzt werden.

Diese Zeitbestimmung „um 1263“ trifft nun zunächst die Marmorreliefs am linken Seitenportal, das nach dem Heiligtum im Innern, auf das es zuführt, den Beinamen „del Volto Santo“ empfieng; denn dass diese beiden Darstellungen als die zeitlich letzten Zutaten in dem gesamten Schmuck der Eingangswand betrachtet werden müssen, darüber sind alle Stimmen einig. In Beziehung auf das hochverehrte Bildniss des gekreuzigten Jesus von Nazareth enthält das Tympanon die Abnahme Christi vom Kreuz und der Türsturz darunter eine figurenreiche Erzählung, welche als Hauptmomente die Geburt Christi und die Anbetung der Könige vereinigt. Schon Vasari schreibt sie an zwei Stellen, einmal im Proemio delle Vite Cap. XV. und dann in der Biographie selbst dem Niccolò Pisano zu, dessen früheste sicher datierte Arbeit, die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, 1260 entstand, und die neueste Forschung hat wenigstens die Kreuzabnahme mit steigender Anerkennung beurteilt, wenn die verstümmelten und mit dunklem Anstrich überschmierten, zum Teil wieder zurechtgeflickten Figuren auch nur dem sorgfältig ergänzenden Auge des Betrachters noch den vollen Genuss des Meisterwerkes gewähren.

Unsicher dagegen steht noch immer die Entscheidung, ob dem Zeugnis Vasaris in der Zuweisung an Niccolò Pisano selbst zu folgen sei, oder ob man nur ein Schulwerk zu erkennen habe. Und diese Verschiedenheit der Ansichten erstreckt sich dann weiter auf das Urteil ob hier die Jugendarbeit eines Künstlers oder vielmehr die reifste Frucht einer längeren Entwicklung vorliege.

Ernst Förster hält auch in seiner Geschichte der italienischen Kunst (Bd. II. S. 108. Leipzig 1870) an der Jahreszahl 1233 fest und sieht in den Reliefs ein Jugendwerk des Niccolò Pisano selber. Auch Lübke ist in der dritten Auflage seiner Geschichte der Plastik (1880, Bd. II. S. 554, vgl. besonders die Anmerkung S. 556) dieser Erklärung treu geblieben. Crowe und Cavalcaselle dagegen liessen (1869, Gesch. d. ital. Malerei, Deutsche Ausgabe I, p. 144) die Frage schweben, ob diese Kreuzabnahme „ein Werk des eigenen Meissels von Niccolò und Giovanni Pisano, oder ihrer Schule sei,“ — dachten indess

jedenfalls an die spätere Zeit im Leben Niccolò's, wo der Brunnen von Perugia als eine solche gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn entstand. Schnaase wiederum fasst sie als Jugendwerk, will jedoch die ganze Angelegenheit noch als offene, der künftigen Forschung vorbehalten (1870. Ztschr. f. bild. Kunst. V. S. 97 ff.) Hans Semper erklärte sich (1871, Ztschr. f. bild. Kst. VI. 365) für den Schüler Niccolos, Fra Guglielmo d'Agnello, mit dessen Kanzel in Pistoja und dessen Anteil an der Arca di San Domenico zu Bologna die Arbeit genauestens übereinstimme. Sorgfältig und eingehend erörtert Eduard Dobbert sodann in seiner Abhandlung über den Styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung (München 1873. S. 62 ff) die abweichenden Ansichten. Er glaubt die Kreuzabnahme „einer späteren Zeit und zwar der Schule Niccolò's zuschreiben zu müssen," erhebt aber Bedenken gegen die Behauptung, dass das Relief am Türsturz mit Geburt und Anbetung aus der selben Hand hervorgegangen sein müsse. Und diesen Standpunkt bewahrt er auch (1878) in seinem Aufsatz „Die Pisani" (in Seemanns Kunst und Künstlern III, p. 30), wenn er ausspricht: das Luccheser Relief sei wol geeignet des Meisters Kunsttätigkeit in glänzender Weise abzuschliessen, aber Niccolo's Anteil daran stehe trotz Vasari nicht fest; vielleicht stamme es erst aus seiner Schule. — Endlich ist dann der Cicerone von Jacob Burckhardt und Wilhelm Bode wenigstens in der vierten Auflage (1879) und ebenso in der fünften (1884) mit Entschiedenheit für Niccolò Pisano als Urheber beider Teile eingetreten, indem er sie auch zeitlich mit der Kanzel in Pisa in nächste Beziehung setzt. Wir kommen auf seine Worte weiterhin zurück.

Zunächst sei es gestattet, auf die Stelle bei Vasari, die man bezweifeln zu dürfen glaubt, einen prüfenden Blick zu werfen. Denn sie ist offenbar in einer verderbten Lesung überliefert, die, so unverbessert weitergeführt, allerdings den Sinn sehr „confus" erscheinen lässt. Ihre ursprüngliche, vollkommen klare Fassung ist um so leichter mit den vorhandenen Stücken wieder einzurenken, als nur ein zufälliges Missgeschick beim Druck den bisher beibehaltenen Zustand veranlasst haben mag.

„Niccola, il quale fu non meno eccellente scultore che architettore" — schrieb Vasari — „fece nella facciata della chiesa di

San Martino in Lucca, sotto il portico la porta minore, che è a man manca entrando in chiesa, dove si vede un Cristo deposto di croce sopra una storia di marmo in mezzo rilievo tutta piena di figure, fatte con molta diligenza".[1]) Unsere Emandation beseitigt nicht allein die sinnlose Ortsbeschreibung „unter dem Porticus, der sich über der kleineren Tür zur Linken des Eintretenden befindet," sondern auch die Unsicherheit, ob Vasari nur die Kreuzabnahme dem Niccolò zuschreibe und dies Tympanon eine „storia piena di figure" nenne, oder ob er die Kreuzabnahme nur zur näheren Ortsbezeichnung erwähne und eigentlich das Architravrelief meine, auf das seine Bezeichnung „storia di marmo in mezzo relievo tutta piena di figure" treffend passt, als Niccolòs Arbeit im Auge habe. Nach der einfachen Aushebung der störenden Worte „che è sopra" und ihrer getrennten Einsetzung an die Stellen, wohin sie gehören, ergiebt sich, dass Vasari mit genauester Bestimmung der Oertlichkeit sowol Tympanon wie Architrav als Werke Niccolòs nennt, nur das erstere nach dem Gegenstand der Darstellung bezeichnet, das andere Stück, dessen Gegenstand kaum einheitlich zu fassen ist, da es Verkündigung, Geburt, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in einem Bilde erzählt, nach seiner Kompositionsweise beschreibt, die einem Künstler, auch gerade im Gegensatz zu den Nachbarwerken, am meisten auffallen musste. Darnach bleibt wol kein Anlass mehr, Vasaris Zeugniss zu verdächtigen. An Deutlichkeit lässt es nichts zu wünschen übrig. — Wenn er dann fortfährt: „avendo traforato il marmo e finito il tutto di maniera, che diede speranza a coloro che prima facevano l'arte con stento grandissimo, che tosto doveva venire chi le porgerebbe con più facilità migliore ajuto," — so könnte dieser historische Ausblick wol eher wie eine seiner beliebten, nur füllenden Phrasen erscheinen. Gerade sie aber hat die Fassung des hoch gesteigerten Lobes bei Crowe und Cavalcaselle beeinflusst, wo die unpersönliche Beziehung zu Dem, der da kommen soll, zu einer wirklichen Prophezeihung ex eventu wird: „Die Kreuzabnahme in S. Martino zu Lucca bezeichnet eine Höhe der Kunst, die nur Michelangelos wartete, um zur

[1]) Die gewöhnliche Lesung lautet: Sotto il portico che è sopra la porta minore a man manca entrando in chiesa, dove si vede un Cristo deposto di croce, una storia di marmo in mezzo rilievo, tutta piena di figure."

Vollendung zu reifen." Doch dies geistreiche Zusammengreifen so weit von einander getrennter Erscheinungen in dem Verlauf einer ruhig fortschreitenden Entwickelung kann auf der andern Seite auch wol irre führen. Darnach wären am Ende die zwei Jahrhunderte, die zwischen dem Tode des Niccolò Pisano und der Geburt des Michel Angelo in's Land giengen, für die Skulptur Toskanas nichts gewesen als Hoffen und Harren.

Für den Historiker sind sie eine glänzende Periode unausgesetzter Arbeit und Schritt um Schritt sich drängender Erfolge gerade in dem praktischen Sinne, den Vasari als Künstler im Auge hat. Und mag er mit dem „bald Kommenden, der den mühsamen Arbeitern mit gröfserer Leichtigkeit als Niccolò noch bessere Hülfe leistete," den Giovanni Pisano gemeint oder an gar keinen bestimmten Meister gedacht haben, — wir werden wol tun, ihm abzugewinnen soviel er irgend bei gewissenhafter Prüfung uns lehren kann.

Was in Niccolò Pisanos Relief die Bewunderung am meisten erregte, war also die starke Bearbeitung des Marmors, die kühne Bohrung und Aushöhlung des Steines, wie die Einbeziehung des Einzelnen, die Durchführung des Teilwerks; aber es war noch keine Leichtigkeit des Schaffens, nicht die klare Freiheit des Gestaltens, sondern noch sichtliche Anstrengung in dem Formen des Vielen, ein peinliches Drängen in der Bewältigung des Stoffes. Gewiss muss auch uns noch, im Vergleich zu den eben betrachteten Beispielen einer lebendig fortschreitenden Bildnergeneration in Lucca, an dem Werke des Pisaners zuerst die Fülle des Reichtums auffallen, aber auch bald bemerklich werden, dass sie nicht immer organisch wachsend aus natürlicher Schöpferkraft hervorquillt, sondern vielfach nichts anderes ist als ein Zusammenschieben ohne Klarheit — ein gewaltsames Ringen mit dem Stoff, noch keine freie Herrschaft.

In dieser Hinsicht freilich stehen die beiden Reliefs an der linken Seitentür auffallend genug einander gegenüber. Das Eine scheint gewachsen wie ein organisches Gebilde, das andere ein Geschiebe, wo sich deutlich verschiedenartige Schichten durchdringen. Daran liegt es wol hauptsächlich, dass ein Gefühl vorwaltet, als seien beide Stücke wol kaum unter einen Künstlernamen vereinbar.

* * *

Betrachten wir zunächst das untere, da es für die genaue Bestimmung der Entstehungszeit unzweifelhafter entscheiden muss, als das obere, dessen Darstellung sich in den übrigen Werken nicht so wiederholt wie die hier vereinigten Scenen. Allerdings hat sich die kühne Bearbeitung des carrarischen Marmors an diesem Architrav verhängnissvoll erwiesen; denn er ist so zerstört, dass man, wie Förster meinte, auf eine nähere Untersuchung nicht eingehen kann. Mit wenigen Ausnahmen fehlt den Figuren entweder der Kopf ganz oder doch der gröfste Teil des Gesichtes, und dazu vielfach noch eine Hand, ein Arm oder der Gegenstand, den sie trugen. Dennoch kann uns die Komposition des Ganzen, die Abwandlung der einzelnen Momente im Vergleich zu ihrer früheren oder späteren Fassung, die Gestaltenbildung, die Ausdrucksweise durch Gebärden und die Gewandbehandlung immerhin noch mancherlei Aufschluss geben. „Trotz der schlechten Erhaltung, sagt der Cicerone, erkennt man sofort die fast bis in's Detail zu verfolgende Uebereinstimmung mit den betreffenden Darstellungen der Kanzel zu Pisa.“

Die Erzählung beginnt mit dem Grufs des Engels, also wie an der Kanzel zu Pisa. Gabriel steht zuäusserst links in ähnlicher Haltung wie dort, aber bis an die Füfse sichtbar. Der erhobene rechte Arm und der Kopf sind abgebrochen. Die linke Hand greift in die Falten des Mantels, sie emporzuraffen. Der wehende Zipfel hinten unter dem Fittig ist nicht so vorstehend, also die unmotivierte Draperie vermieden. Dagegen entfaltet sich das rechte Bein klar vortretend unter dem Mantel, und die Bogenfalten, die von der linken Schulter zur linken Hand läuft, fällt tiefer herab, so dass die Gurtung der Tunica frei liegt. Schon diese Gestalt bedeutet einen gewaltigen Fortschritt über die Vorstufe hinaus, und zwar im Sinne echt plastischer Wiedergabe des Körpers. Auch Maria geht von der gleichen Figur in Pisa aus, aber auch sie ist an der Seite von störender Nachbarschaft befreit, so dass sie in ganzer Breite gesehen wird. Sie legt die rechte Hand ganz ähnlich auf die Brust; aber der Ellenbogen schiebt sich nicht so eckig heraus, zieht das Schleiertuch nicht zu harter Falte wie dort, sondern lässt auch den Oberarm sich deutlich runden, und die sprechende

Bedeutung des Gestus erstreckt sich bis in die Finger der Hand, die sich fester andrückt. Die Linke hält nicht steif die Spindel, das altüberkommene Werkzeug, sondern wird benutzt, die herabsinkende Masse des Mantels in den Arm zu nehmen, und so wirkt auch diese Seite vollberechtigt mit. In der Mitte vor diesem Paar sitzt Joseph, die Rechte auf's Knie legend, den Ellenbogen der Linken darauf stützend, so dass die Hand in den Bart griff. Der jetzt nicht mehr vorhandene Kopf war also geneigt, nicht zurückgebogen und aufwärts blickend gegeben wie in der Figur in Pisa, deren Unterkörper sonst übereinstimmt. Neben ihm folgt die Gruppe der beiden Frauen, die das Kind baden, in den Hauptsachen genau so wie dort; doch ist sowol das Kind, wie der Wasserkrug, nebst den Händen und Köpfen der Weiber hier weggebrochen, so dass ein weiteres Eingehen unmöglich wird. Drei Schäfchen und Ziegen füllen in freierer Bewegung den Vordergrund vor dem Lager Marias, das weiter nach rechts verschoben, für die zweite Hälfte der Komposition den Zielpunkt aller Bewegungen bilden soll; denn neben ihr steht die Krippe mit dem neugeborenen Königskind, in Windeln eingewickelt, darinnen. Deshalb liegt die Gebärerin nicht wie auf dem Kanzelrelief des Battistero in olympischer Ruhe ausgestreckt, fast teilnahmlos träumend mit dem junonischen Auge, — sondern sie greift handelnd ein. Ganz ähnlich gelagert, auf dem rechten Ellenbogen aufgestützt, den Oberkörper emporrichtend, lässt sie den andern Arm nicht auf dem Leibe ruhen, sondern erhebt ihn nach links herum, das Schleiertuch vom Kopf des Kindes zu lüften, damit die Verehrer, die sich herzudrängen, es erschauen. So bewegt sich natürlich ihr ganzer Körper ein wenig mit, besonders die Beine sind mehr heraufgezogen, die Knie sondern sich unter der deckenden Hülle und die Form der Glieder tritt lebendig aus der vorhin noch langweilig daliegenden Faltenmasse. Sehr viel besser sind auch die Hände mit dem feiner durchgebildeten Gelenk. Die ganze Gestalt hat selbst im Ausruhen hier Leben und Beziehung gewonnen. In dieser Hinsicht verdient sie sogar den Vorzug vor der Maria in Siena, die sich im Interesse einer freundlichen Empfindung zu der Badescene herumkehrt, das Wickelkind in der Krippe jedoch der Ehrfurcht von Ochs und Esel oder dem Schutz der Engel überlässt. Hier in Lucca halten sich die

Tiere bescheiden zurück, und die Himmelsboten leiten die Hirten zur Verehrung an. Zu den Füſsen Marias liegt wie in Pisa auch hier das Hündchen, das in Siena fehlt.

Von rechts her nahen die drei Könige mit ihrem Gefolge. Die beiden älteren knieen, der jüngste steht in der Mitte hinter beiden. Es ist also die Gruppe auf dem zweiten Relief in Pisa hier verwertet, nur in entgegengesetzter Richtung nach links gekehrt. Ausserdem haben die beiden Knieenden mehr Platz, bleiben hinter einander und legen sich in freierer Profilbewegung aus, während ihr Königsmantel breiter und fliessender von den Schultern über das Bein fällt. Auch hier sind Vorteile gegen die eckigen Faltenlagen und Parallelzüge der Pisaner Kanzel gewonnen. Leider entzieht uns die Zerstörung manche Einzelheiten; nur ist beachtenswert, dass der stehende König im Begriff ist das darzubringende Gefäſs zu öffnen, — eine anscheinend unwichtige Kleinigkeit, doch ein Bewegungsmotiv für den bildenden Künstler, das z. B. an der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja schon hastiger bei zweien ausgebeutet ist. Den Abschluss bildet das Gefolge, das schlagend wiederum die Entwickelungsstufe charakterisiert, auf der wir uns hier in Lucca befinden. In Pisa sind nur die Pferde dargestellt, deren Vorderkörper allein in den Rahmen hereinragen. In Lucca sind zwei Diener hinzugekommen. Der erste drängt sich neugierig herüberschauend hinter dem jüngsten König; der andere hält das mittlere der Pferde, hebt sich aber in der oberen Ecke des Reliefs so weit sichtbar heraus, dass man meinen könnte, er sitze derweil im Sattel seines Herrn, um die Scene frei zu überschauen. Die Rosse selbst sind feiner gebildet lebendiger bewegt als in Pisa, aber nicht so klassisch schön und groſsartig wie dort. Das vorderste ist bis an den Leib gurt sichtbar und senkt das Haupt (das jetzt abgebrochen ist) das zweite bewegt sich unruhiger unter dem drauf hockenden Stallknecht, das dritte neigt den Kopf unter dem hochgebogenen Halse vor, so dass wir an die giraffenartigen Pferdebildungen gewisser Maler des XVI. Jahrhunderts erinnert werden. — An der Kanzel in Siena wird aus dieser genrehaften Gruppe des Gefolges eine eigene, vom Hauptvorgang abgezweigte Schilderung des Reiterzuges mit Kamelen, Hunden und munterer Dienerschaft. Wir merken also an

jedem Punkt, dass die Fassung der einzelnen Momente die Mitte hält zwischen der früheren zu Pisa und der späteren zu Siena. Für die Ausführung der Kanzel im Sieneser Dom ward aber am 29. September 1265 der Kontrakt mit Niccolò Pisano geschlossen, während der Meister gleichzeitig an der Arca di San Domenico für Bologna beschäftigt war, und ihre Vollendung verteilte sich auf die Zeit zwischen 1. März 1266 und November 1268. — Dazu kommt noch ein nebensächliches, aber als solches doppelt willkommenes Kennzeichen. Auf den Reliefs zu Pisa begegnen wir im Hintergrunde nur romanischen Bauwerken, sogar antikisierenden Giebeln und Simsrändern mit Kragsteinreihen darunter, höchstens einem Dreiblatt oder Vierpass als Füllwerk in Rundfenstern oder Bogenzwickeln. In Lucca erscheint links bei der Verkündigung ein Ausschnitt wie aus den beiden unteren Geschossen des Baptisteriums zu Pisa, im Rücken der lagernden Maria dagegen ein grofses gotisches Kirchenfenster mit Rosette über zwei Spitzbogen, die wieder je zwei kleinere Spitzbogen umschliessen. — Endlich bewegt sich in der nämlichen Richtung der Fortschritt der Faltenbehandlung, Ueberall ist der Künstler sichtlich von den Motiven der Pisaner Reliefs ausgegangen, hat sie mit der inzwischen gewonnenen Uebung, die schon die späteren Geschichten und der Statuenschmuck von den früheren Darstellungen an der Kanzel selbst unterscheidet, nun hier in Lucca geschmeidigt und belebt. Aber noch immer bleibt an den Faltenbogen und im weicheren Gehänge die Brechung in mehreren Ecken gerade so beibehalten wie in Siena. Das hängt zum grofsen Teil mit dem Standort dieser Skulpturen zusammen, die doch nur aus beträchtlicher Entfernung beschaut werden. — Während jedoch in Siena aus Verlangen nach gröfserem Figurenreichtum, nach Häufung der Motive und Steigerung des Ausdrucks sich ein Abweichen von echter Bildnergesinnung bemerkbar macht, d. h. eine Vernachlässigung des Körperlichen, eine Oberflächlichkeit in der Durchbildung des Leibes und der Gliedmafsen Platz greift, die mit dem eigensten und besten Wesen Niccolò's schwerlich mehr in Einklang steht, so erhebt er sich gerade hier in Lucca zu einer meisterlichen Herrschaft über die Darstellung der menschlichen Gestalt, und giebt selbst in dieser gedrängten Vereinigung



N. Pisano. Kreuzabnahme. Lucca.

mehrerer Scenen auf dem Architrav des Domportales der plastischen Erscheinung jedes Körpers ihr Recht, ja er stellt gerade dadurch zwischen der lagernden Maria, die den Schleier vom Kinde hebt, und den lang hingegossenen Verehrern zu ihren Füſsen die Verbindung her, d. h. der Teile, in welche dies breite Reliefbild sonst auseinanderfallen würde.

Die nämliche Gestaltungskraft zeichnet nun gerade auch das Relief im Tympanon aus, das die Abnahme des toten Christus vom Kreuze schildert. Die glücklichste Wahl eines Bewegungsmotivs, das den Keimtrieb des ganzen Bildwerkes enthält, hob diese Leistung über die vorgeschriebenen Bildercyklen an seinen Kanzeln hinaus, und sicherte ihr die höchste Anerkennung, weil die Durchführung nicht nach der ererbten Schablone geschah, sondern in wahrhaft bildnerischem Sinne neu durchdacht ward. Die Ueberlieferung ist alt, hängt nicht blos mit früheren toskanischen Beispielen, von denen uns eins in S. Lionardo bei Florenz erhalten ist, zusammen, sondern geht, wie man merkwürdiger Weise nicht hervorgehoben, auf byzantinische Schulvorlagen zurück.

Noch das Malerbuch vom Berge Athos beschreibt die Abnahme vom Kreuz folgendermaſsen: „Ein Berg, und das Kreuz ist in die Erde befestigt, und eine Leiter an das Kreuz angelegt, und Joseph (von Arimathia) steigt oben auf die Leiter und hält Christus in der Mitte (des Leibes) umfangen und

reicht ihn hinunter. Und die Heiligste (Maria) steht unten, empfängt ihn in ihre Arme und küsst ihn in's Angesicht; und hinter der Muttergottes sind die Salbölträgerinnen; und Maria Magdalena hält seine Linke und Johannes (der Theolog) küsst seine Rechte. Und Nikodemus nimmt ein wenig knieend, mit einer Zange die Nägel aus seinen Füſsen, und neben ihm ist ein Korb. Und unter dem Kreuze ist der Schädel des Adam, wie bei der Kreuzigung.

Wichtiger als ein solcher spät redigierter Text ist natürlich ein Beleg aus künstlerischen Denkmalen der Zeit selbst. Es sei nur ein besonders schlagendes Beispiel genannt, die eherne Türe des Barisanus von Trani an der Kathedrale von Ravello, vom Jahre 1179. Hier findet sich die Kreuzabnahme, wie die Mehrzahl der Bildplatten, hüben und drüben auf beiden Flügeln. In der Mitte ist das Kreuz aufgerichtet über dessen Armen zwei Engel erscheinen; die Leiter lehnt daran, Joseph von Arimathia steht oben und fasst Christus um den Leib, dessen Haupt und beide Arme rechts herabsinken, wo Maria ihr Antlitz an das des Toten legt. Links steht Johannes, begleitet von zwei anderen Personen, während Nikodemus vorn knieend die Nägel aus den Füſsen zieht, die noch nebeneinander an dem Trittbrett haften. Die Uebereinstimmung mit der Vorschrift für Malereien ist also auch in diesem Basrelief bei allen Hauptsachen genau, nur der Enge des Raumes wegen die Zahl der beteiligten Personen etwas eingeschränkt. Die einzige wichtige Abweichung ist, dass die Arme beide auf die eine Seite sinken, dass also Johannes nicht die Rechte des Leichnams küssen kann.

Diese Vorschrift sehen wir dagegen genau beobachtet auf dem Relief der Kanzel aus S. Piero Scheraggio, jetzt im kleinen Kirchlein S. Leonardo in Arcetri bei Florenz, d. h. gerade in der Darstellung, auf welche Förster seine ausführliche Vergleichung richtet. Es muss jedoch gesagt werden, dass eben dieses Marmorwerk wieder manche der bedeutendsten Züge der byzantinischen Vorschrift veräusserlicht oder vernachlässigt, wie z. B. das Herabsinken des Kopfes Christi und den Kuss der Mutter in's Antlitz des Sohnes. Es ist also nicht statthaft und zugleich irreführend, die Darstellung des Niccolò Pisano ohne Weiteres mit dieser florentinischen zusammen-

zustellen. Ja, es darf wol gegenüber Försters Annahme eines Schulverhältnisses zu dem Meister dieser Arbeit, und wider Schnaases Anerkennung eines überzeugenden Zusammenhangs wenigstens zwischen den Werken beider, entschieden ausgesprochen werden, dass Niccolò dies eine bestimmte Beispiel, das sich in Florenz erhalten hat, nie gesehen zu haben braucht[1]).

Höchst bezeichnend bleibt dagegen immer die Betrachtung, wie sich der Meister von Pisa den durchgehenden Zügen der überlieferten Vorschrift gegenüber verhält[2]). Er beseitigt vor allen Dingen die Leiter als störendes Werkzeug aus dem organischen Gebilde, dem schon die Kreuzform schwer genug einzuverleiben war. Dies konnte jedoch nur geschehen, indem man die Höhe des Kreuzesstammes minderte, eine Notwendigkeit, mit der die früheren Künstler, denen kein byzantinisch gestrecktes Hochformat als Bildtafel zur Verfügung stand, schon sichtlich gerungen hatten. Die Kreissegmentform des Tympanon führte gebieterisch zu einer andern Lösung.

So ist aus rohen Stämmen ein niedriges Kreuz errichtet mit aufgeschütteten Steinblöcken, aus denen der Schädel Adams hervorblickt, zur Sicherung am Fufse, und der Querbalken erscheint in natürlicher Krümmung leise abwärts gebogen, der Linie der Wölbung folgend. So tritt auch Joseph von Arimathia von links her kommend, mit dem rechten Fufs auf den Erdboden, nur den linken gegen den Steinhaufen setzend, und umfasst mit kräftigen Armen den entseelten Leib, dessen Hände schon vom Holze gelöst sind. In lebendiger Bewegung sich selber Halt schaffend, stützt er zugleich mit Brust und Schulter, die sich aufwärts drängen, die Last des Körpers, welcher am Kreuzesstamm herabgleitet, so dass das Haupt des Toten, der

---

1) Abbildungen des Reliefs in Lucca bei Ottley, Italian School of Design, bei Förster, Dkm. deutscher Kunst VI, bei Semper, Ztschr. f. bildende Kst. VI. p. 365, obwol nach Photographie doch sehr verschwommen; alle kleineren bei Schnaase VII. Lübke, Gesch. d. Plastik u. Ksthist. Bilderbogen sind völlig ungenügend. Die kleine photogr. Aufnahme des Portals, Alinari No, 6397 hat manche Vorzüge vor der grösseren, die für unsere Reproduktion benutzt wurde.

2) Ich muss besonders die trefflichen Bemerkungen Försters anerkennen, mit denen ich mich im Folgenden auseinandersetze, indem ich absichtlich seine Ausdrücke verwerte, soweit sie mir das Rechte bezeichnen. (Seine Beiträge zur Kunstgeschichte waren mir in Breslau nicht zugänglich.)

eigenen Schwere folgend, seitwärts auf die Achsel des rechten Armes sinkt. Auf der andern Seite des Kreuzes, rechts gegen das Geröll, kniet Nikodemus, bemüht in dieser kauernden Haltung mit einer Zange den Nagel auszuheben, der beide Füſse auf dem Brettchen festhält. Das rechte Bein des Gekreuzigten ist über das linke geschlagen, und so die Beugung der Knie nach vorn und links, zu Joseph herüber, geschickt motiviert, während noch bei Barisanus von Trani der schlanke Körper eine weit ausladende Bogenlinie bildet. Maria und Johannes haben die beiden Arme Christi erfasst, der Jünger rechts hinter Nikodemus, die Mutter gegenüber dicht neben Joseph, an ihrer gewohnten Stelle unter dem Kreuz, und jeder netzt sein Teil mit Tränen. Maria trägt den ganzen Arm auf ihren Händen, wie einst das Kind, und neigt darauf niederschauend ihr gramerfülltes Haupt, während der Scheitel des Toten sich dem ihren nähert. Johannes fasst die Hand mit der seinen und lehnt die Wange an den Arm, wie er einst an des Meisters Brust gelegen. Neben ihm drängt sich ein zweiter Kopf hervor. Dann folgt der Hauptmann Longinus; in römischer Kriegertracht, auf die Lanze gestützt, das Schwert an der Seite umspannend, blickt er gläubig auf zu dem Gottessohn. Ganz rechts in der Ecke kniet ein bärtiger Mann, der auf verhüllten Händen eine Schale hält. Man meint es sei eine Schüssel mit Spezereien; in der Beschreibung des Malerbuches fanden wir einen Korb erwähnt, der neben Nikodemus stehen soll, — wol für die Nägel bestimmt. Hier ist auch für dieses Gerät ein lebendiger Träger eingeführt; aber die feierliche Art, wie er das Gefäſs hält, bedeutet, dass geweihte Schätze, Heiligtümer darin seien. Es sind wie die blutige Dornenkrone, die man vom Haupt genommen und die Nägel aus den beiden Händen; und der Knieende wartet, auch den letzten Nagel zu empfangen, der soeben gelöst wird. Drüben zur Seite Marias steht eine andere der Frauen, wol Magdalena, in wehmütiges Schauen verloren, und kniet in der Ecke eine Dritte, die, ausser einem Tuch über dem linken Arm, noch in der rechten Hand einen kleinen Gegenstand hält, in dem wir nach den Angaben des Malerbuches ein Salbölfläschchen vermuten.

So bildet das Ganze in dem engen Rahmen, der das Tympanon umschliesst, einen woldurchdachten Organismus, der nach

eigenem Bildungsgesetz in diesem Raum gewachsen scheint. Alle Bewegungen sind klar erfasst und greifen wirksam ineinander. Ja, mit den früheren Leistungen vergleichend, sollte man sagen, es ist Alles echt plastisch in körperliche Bewegung aufgelöst, und diese entwickelt sich nicht hastig und bunt, sondern ruhig und fühlbar vor unsern Augen. Und doch verrät dieses schwierige Kunstwerk durch seine technische Beschaffenheit, soweit der jetzige Zustand noch erkennen lässt, die neue erstaunliche Tatsache, dass das Relief ohne sorgfältig vorbereitetes Modell, vielleicht nur nach einer kleinen Skizze, frei aus dem Stein gehauen worden. Die Ungleichheit der Reliefhöhe beweist das, ebenso wie an sonstigen Arbeiten des Meisters, und nicht sowol die allgemeine Unsicherheit, die seinem Verfahren überhaupt noch anhaftet, als vielmehr deutliche Kompromisse zwischen den zuerst herausmodellierten Teilen und dem noch übrig gebliebenen Raum und Stein. Der linke Arm des Gekreuzigten z. B. ist rund vom Grunde losgearbeitet, dagegen wird an andern Stellen die Rundung der Formen zuweilen durch Eingrabung der Umrisse ersetzt, wie namentlich bei den Wangen. Neben der vollen Durchbildung wolgestalter Glieder hilft sich die Meisterhand mit eckig geschnittenen Stücken, und auch so gelingt es nicht ganz, das Uebergewicht der Köpfe, die er dem Ausdruck zuliebe bevorzugt, wieder auszugleichen. Immer noch macht sich die Gedrungenheit der Körper, die Kürze der Verhältnisse bemerkbar, bald in der oberen, bald in der unteren Hälfte der Gestalt, je nachdem sie eingreift oder gefertigt ward. Die ganze Behandlung ist breit, und weit entfernt von glatter Vollendung. Wir haben also sicher nicht das Werk eines Anfängers, sondern eines kühngewordenen Schöpfers auf der Höhe seiner Kraft vor uns.

* * *

Und sollten die Hauptsachen, die wir betrachtet, noch nicht genügen, die Stelle zu bestimmen, die solch eine Leistung in der Tätigkeit des Pisaners einnehmen muss, — und noch nicht überzeugt haben, dass nur an den Meister selbst in eigenster Person gedacht werden kann, so mag hier noch eine Vergleichung mit beglaubigten und datierten Arbeiten folgen, wie

bei dem Relief am Architrave. Vorab sei jedoch erinnert, was es doch heissen will, wenn man zu einer Zeit, wo nur ein wahrhaft bildnerischer Gestalter lebt, — angesichts solcher Schöpfung wie hier von der „Schule“ redet! Mit dem Genossen Fra Guglielmo d'Agnello und mit dem Sohne Giovanni ist eine persönliche Abfindung möglich. Was aber bleibt ausser ihnen von Schule übrig? — Woran liegt es, dass die Kunst des Niccolò Pisano sich nicht fortsetzt in regelmäſsiger Weiterübung des Erlernbaren? Bleibt doch dieser Mann in seiner Eigenart ein einsames Phänomen.

Schon im Cicerone ist darauf hingewiesen, dass der Christus hier in Lucca die gröſste Verwandtschaft mit dem des Kanzelreliefs in Pisa zeige, das die Kreuzigung darstellt. Die Uebereinstimmung würde sich bis in den Typus Christi verfolgen lassen, wenn der Kopf in der Depositio nicht auch zum Teil beschädigt wäre. Und so weit überlegen dann diese Abnahme vom Kreuz erscheinen mag, — „durch die treffliche Raumfüllung, die ausnahmsweise feinen Verhältnisse der selbst in dem schlechten Zustande der Erhaltung noch imposanten Gestalten und durch die ergreifende Wirkung der Scene“ —, so darf doch auch nicht unerwogen bleiben, wie sehr gerade an der Kanzel in Pisa der Gegenstand der Kreuzigung und das gegebene Format des Reliefs den Künstler in Verlegenheit setzten. Sie machten ihm fast unmöglich seine besten Kräfte zu zeigen. Die Niedrigkeit des Rahmens zwang ihn, das Kreuz herabzurücken, die Breite wieder, zahlreiche Figuren darunter aufzustellen, also auch den Maſsstab dieser vorderen Personen zu kürzen, so dass sie zwerghaft wirken. Die starren Kreuzarme mit dem festgenagelten Körper daran stehen als unbeweglicher Keil in der Gestaltenreihe, und der Meister strengt sich mühsam an, Leben und Bewegung hineinzubringen, obwol das Herkommen die trauernden Angehörigen unter dem Kreuz und den Ausdruck des Schmerzes verlangte. So entstand der unbefriedigende Johannes, so der unglückliche Versuch den Zusammenbruch der Mutter zu schildern, wozu es eben an Platz gebrach. So erklären sich auch die zeternden und entweichenden Juden rechts, die nur der Bewegung zuliebe sich so breit vordrängen dürfen. Es sind verzweifelte Anstrengungen des Bildners, dem die Hauptsache verwehrt ist: die Gestalt seines

Helden in lebendiger Entfaltung mit den übrigen Faktoren der Komposition in Verbindung zu setzen. Daher der Abstand zwischen dem Kreuzestod und der Abnahme vom Kreuze! Daher das volle Aufatmen, das jubelnde Hervorbrechen der verhaltenen Bildnerkraft bei dem neuen Vorwurf, bei dem dieses notwendigste Bedürfnis zum Kern der Aufgabe gehörte. Es sind besonders günstige Bedingungen, mit denen wir in Lucca zu rechnen haben. Die Freude an dem glücklichen Motiv hat Alles in Fluss gebracht und selbst in engem Rahmen ein Bild aus einem Guss geschaffen.

Nicht minder als Christus erscheinen die übrigen Figuren dieser Komposition in Lucca mit denen des wenig früher entstandenen Reliefs in Pisa verwandt: Die Typen der Frauen, des Lieblingsjüngers mit seinem etwas verzerrten Ausdruck, die vollwangigen Römerköpfe der Jünglinge, wie die vollbärtigen der Juden kehren wieder. Auch die Kreuzigung hat schon Vorzüge, die hier durchweg zur Geltung kommen, wenigstens in deutlichem Ansatz aufzuweisen. Man beachte die plastische Hervorhebung der Beine unter der Gewandung bei der Mariengruppe wie bei den Juden. Gewisse Faltenzüge und abgestufte Gehänge der Draperie bezeugen den näheren Zusammenhang. Wenn auch das klare Verständnis der Form in Lucca um so mehr zu seinem Rechte gekommen, als die Einheit des Vorganges wesentlich darauf beruht, — so sind doch Häufungen der Gewandstoffe benutzt, entstehende Lücken zu verdecken, und der Sinn für passende Raumfüllung betätigt sich da, wo die Personen nicht unmittelbar beteiligt sind, doch immerhin genau so konventionell wie in der späteren Kunst beim Aufbau von Pyramidalgruppen und Lünettenbildern. Ganz besonders aber muss in dieser Richtung doch auch an die Prophetenfiguren erinnert werden, die an der Kanzel zu Pisa nicht selten mit glücklichstem Erfolge in die Zwickelfelder, zwischen Kleeblattbogen und Eckpfosten, eingeordnet sind. Auf der andern Seite ist es wichtig, einen Blick auf die Kanzel zu Siena und die des Fra Guglielmo in Pistoja zu tun, um die einzige neue Erscheinung zu erklären: ich meine den Hauptmann Longinus, den Niccolò hier als jugendlichen Krieger in römischer Rüstung darstellt, wie die Schergen des Herodes beim Kindermord in Siena, während dies weiter wirkende Vorbild ähnlicher noch

bei der Beweinung Christi in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja wiederkehrt und wol veranlasst hat, auch hier in Lucca an Fra Guglielmo als Urheber zu denken.

Bezeichnet so das Tympanon in Lucca einen natürlichen und wolerklärlichen Fortschritt über die Kanzelreliefs in Pisa, so tritt es auf der andern Seite in Beziehung zu den ferneren Arbeiten des Meisters, die dieser nun freilich, wie uns glaubhaft überliefert ist, nicht mehr allein, sondern mit offener Hinzuziehung eines oder mehrerer Gehülfen vollendet hat. Doch, wies uns die figurenreiche Darstellung am Sturzblock dieser Tür auf verwandte Weiterbildungen in Siena, so scheint bei dem Tympanon der Hinblick auf die Arca di S. Domenico zu Bologna geboten.

Dies nächste, am 5. Juni 1267 in Gegenwart des Meisters Niccolò und seines Genossen Fra Guglielmo feierlich enthüllte Werk scheint immer noch einer schwankenden Beurteilung zu unterliegen. Förster und Crowe-Cavalcaselle schreiben es ganz dem Guglielmo zu. Es befremdet gerade die genauesten Kenner der Kanzeln in Pisa und Siena, so dass man eher geneigt wäre, den Anteil des Laienbruders Guglielmo möglichst grofs zu bemessen, während, besonders nach der Veröffentlichung der Chronik des Klosters Sta Caterina zu Pisa, dem Fra Guglielmo angehörte, und der Annalen, welche die Uebertragung der Reliquien des hl. Dominicus in den neuen reichskulpierten Alabasterschrein erzählen, an dem Eigentumsrecht des Niccolò vor den Augen der Mitwelt nicht gezweifelt werden kann[1]. Am bündigsten spricht sich Schnaase (VII. p. 280 f.) aus, dem

1) Bonaini, Archivio storico VI. II. p. 468. u. Marchese, Memorie . . degli artisti domenicani. ed. 3. I p. 118. Die wertvollere Stelle ist die der Annalen. „Frater Guillelmus conversus, sculptor egregius, cum Nicolaus Pisanus Patris nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino sepulcro a se facto collocaret, praesens erat et ipse adjuvabat, anno 1267 tempore F. Vercellensis Magistri Ordinis, qui tunc cum capitulo generali Bononiae praesens erat. Licet autem idem magister, sub poena excommunicationis praecepisset, neminem de sacris reliquiis quippiam subripere, hic tamen Guillelmus vel praecepti immemor, vel pium arbitratus furtum, clam costam unam subripuit.“ Die andere Stelle aus der Chronik enthält mehrere Versehen, sagt aber dasselbe. Ich würde lesen: „in sollempniore tumulo . . . quem sculpserant Magister Nichola de Pisis, Policretior manu, et ipse (frater Guillelmus) sociatus dicto architectori.“ Vgl. dazu, was Grimm (Künstler u. Kunstwerke I. 1865.), Dobbert u. Schnaase hierüber gesagt hatten.

auch der Cicerone folgt. „Dem Dominikaner Fra Guglielmo Agnelli sind die Reliefs auf der Rückseite des Sarkophags, die nicht aus dem Leben des Ordenstifters selbst, sondern aus dem seines Schülers, des hl. Reginald, genommen sind, und die Statuetten der vier Kirchenväter auf den Ecken allein zuzuschreiben, da sie längere Körperverhältnisse und andere Gewandbehandlung zeigen und überhaupt bedeutend schwächer sind als die Arbeiten des Meisters. Dagegen entsprechen die beiden Reliefs der Vorderseite und die der schmalen Seitenwände, sämmtlich aus dem Leben des Heiligen selbst entlehnt, völlig dem Geiste Niccolò's, und wenn man die Verschiedenheit der Aufgaben in Rechnung bringt, auch dem Stil der Kanzel von Pisa.“

Mir scheint die Lösung nicht so einfach, und überhaupt zweifelhaft, ob der Anteil der Beiden so zutreffend nach den Marmorplatten oder Scenen gesondert werden könne. Vielmehr dürfte sich weit inniger verwebte Zusammenarbeit herausstellen, wobei die Grundlage, d. h. Komposition und Erfindung immer dem Hauptmeister gewahrt blieb. Sehr bezeichnende Einzelfiguren, welche dem Fra Guglielmo gehören, scheinen mir der Heilige zuäusserst links an der Vorderseite und der Mittelste der Rückseite, welche mit den Apostelfiguren der Kanzel in Pistoja schlagend übereinstimmen. Nachdem jetzt dieses Werk in S. Giovanni fuorcivitas auf Grund der Nachrichten wie der vergleichenden Betrachtung als Eigentum des Fra Guglielmo anerkannt worden, muss die Forschung, um weiter zu kommen, eben von ihm ausgehen als dem festen Besitz seines eigenen Kunstvermögens. Obwol wir von der Aehnlichkeit gewisser Teile der Arca di S. Domenico mit der Kanzel von S. Giovanni auf den gleichen Urheber geschlossen haben und so erst dazu gelangt sind, Fra Guglielmo zu erfassen, wäre jetzt zur kritischen Sonderung der Arbeit in Bologna der umgekehrte Weg einzuschlagen. Das ist kein Cirkelschluss, wie man so gern von Seiten skeptischer Nichtseher einwendet; denn ein Kunstwerk ist kein logischer Begriff, sondern eine tatsächliche Erscheinung.

Mit der Beobachtung, dass die Rückseite der Arca bedeutend schwächere Arbeit zeigt als die übrigen, kommt man nicht durch; denn Fra Guglielmo war keine dem Niccolò

Pisano so weit nachstehende Kraft, sondern, wie die Zeitgenossen ihn nennen, ein „magister in schultura peritus“, ein „sculptor egregius“, und wie die Kanzel in Pistoja beweist, ein ganz eigenartig begabter Künstler, dessen Naturell von dem des Niccolò weit abweicht, aber sicher nicht ohne Einfluss auf die Richtung des Giovanni Pisano geblieben ist. Ausserdem erklärt sich die flüchtigere Behandlung der Rückseite sicher aus der Aufstellung der Arca in der Unterkirche, wo sie sich ursprünglich auf einfachen Säulen ruhend befand.

Aus diesem Umstand, aber im entgegengesetzten Sinne, ist auch manche Eigentümlichkeit der Durchführung herzuleiten, an der man Anstofs genommen. Niedriger aufgestellt als die Reliefs an den Kanzeln, dem Auge besser, vielleicht gar dem Kuss der Lippen erreichbar, waren diese Darstellungen an der Arca, soweit ihr Standort sie nicht in Dunkelheit hüllte, absichtlich feiner ausgeführt und sorgfältiger geglättet. Nicht minder wichtig ist die Verschiedenheit des Materiales, welches der Dominikanerchronist ausdrücklich als „Alabaster“ bezeichnet, dessen Weichheit schon an sich andere Nuancen hervorrief und hier und da zu technischen Spitzfindigkeiten, wie zur Nachahmung der Besatzstreifen und bunt gewirkter Beinkleider, einer Tischdecke mit langen Franzen und kleiner Schmucksachen verleitete. So nähern sich diese Reliefs mehr der Klasse von Elfenbeinarbeiten, die man sonst an Reliquienschreinen geringeren Umfangs zu sehen gewohnt war, und wetteiferten mit der farbigen Augenweide, welche Goldfiguren und Emailplatten den gläubigen Betrachtern solcher Heiligtümer sonst gewährten.

Von entscheidender Bedeutung ist endlich der Unterschied der Vorwürfe, die hier dem Künstler gegeben wurden — wie Schnaase gebührend hervorhebt. Das Leben des 1221 gestorbenen, erst 1234 heilig gesprochenen Domingo Guzman aus Calaruega ist Zeitgeschichte für den Bildner und sein Publikum, und Niccolò Pisano hatte sie gewiss zum ersten Mal künstlerisch zu gestalten. Deshalb gewinnen diese Erzählungen für die Beurteilung seiner erfinderischen Kraft ausserordentlichen Wert und stellen — meine ich — so überhäufte Wiederholungen wie die Kanzeln in Siena unter diesem Gesichtspunkt weit in Schatten. Ja, wenn es gilt, den eigenen Anteil des schaffenden

Oberhauptes von den Schulerzeugnissen seiner Werkstatt kritisch zu scheiden, so hätte man alle Ursache, in Siena radikaler vorzugehen als in Bologna. Doch diese Angelegenheiten gehören nicht zu unserer gegenwärtigen Aufgabe.

An die Vollendung der Arca di S. Domenico schliesst sich die fragwürdige Tätigkeit in Pistoja von 1273, mit der ich gern das Weihwasserbecken in S. Giovanni zeitlich in Verbindung dächte, ganz eng an, und fernerhin der Brunnen in Perugia, wo wesentlich dekorative Aufgaben den Künstler wieder von einer andern Seite zeigen, deren organischer Zusammenhang mit der Art des früheren Schaffens noch eingehende Erklärungen verdiente. Doch das würde uns mitten hineinführen in die Rätsel der vollen Entwickelung, die wir so greifbar wahrzunehmen glauben, und doch noch so wenig ergründet haben.

* * *

Kehren wir also zu unserem vorbereitenden Thema zurück, so ist auch über die Kreuzabnahme zu Lucca noch eins zu sagen. Crowe und Cavalcaselle betrachten gerade dieses Werk als die Krone der künstlerischen Tätigkeit — wie wir wol sicherer jetzt hinzufügen dürfen, des Niccolò Pisano selber — als die Erfüllung dessen, was seine übrigen Werke versprochen. „Verglichen mit den früheren Arbeiten in Pisa wird man zugeben, dass der Künstler von der ihm anklebenden blofsen Nachahmung, welche an und für sich schon den Charakter des Schülerhaften behält, sich allmählich freigemacht, und, durch Naturbeobachtung gestärkt, seinen Gestalten kraftvolle lebendige Bewegung eingeflöfst hat.“ Versetzen wir diese Erkenntnis auf unseren Standpunkt in die Geschichte des Künstlers um 1263, so stellt sich zwischen der Nachahmung antiker Vorbilder in den biblischen Geschichten zu Pisa und dem ersten Versuch der Gestaltung zeitgenössischen Lebens in den Geschichten des hl. Dominicus, zu deren freier Bewältigung die erworbene Kraft vielleicht doch nicht hinreichte, — bedeutsam genug zu Lucca der Durchbruch des eigenen Wollens heraus. Da ist enthalten, was Niccolò Pisano selber war nach dem glühenden Wunsche seines Herzens, da ist die Triebkraft, die ihn angespornt hatte die herrlichen Ueberreste antiker Skulptur, deren er habhaft

werden konnte, mit emsigem Bemühen anzueignen als Ausdrucksmittel seines eigenen Empfindens.

„Wo ein Aufschwung im Gebrauch der Technik stattfindet, — schreibt Herman Grimm bei Gelegenheit der Pisanofrage (Ueber Künstler und Kunstwerke 1865, I, 52) — dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn also zu suchen zwangen. Das allein hätte Niccolò bewegen können, sich die Mittel der antiken Meister anzueignen. Welche Ideen aber waren es, die ihn diese höhere Fertigkeit zu gewinnen drängten? Die Abwesenheit jedes christlichen Gefühls in seinen Werken wird von Schnaase scharf betont (und auch von Crowe und Cavalcaselle, dürfen wir hinzufügen und zwar mehr als billig, selbst der Kreuzabnahme gegenüber). Die Ideen fehlten offenbar. Es wäre also nur der unbestimmte Reiz der vortrefflicheren Arbeit gewesen, die Schönheit.“ —

Ja die Schönheit, und sie allein! müssen wir antworten. Freilich nicht die äusserlichen Vorzüge der technischen Vollendung, der Wert überlegenen Verfahrens, die dem ausübenden Künstler, der die Kräfte seiner Hände täglich erprobt, allerdings Veranlassung genug zu andachtsvollem Wundern und sehnsüchtiger Einkehr gaben, — besonders dazumal, wo von gleichmäfsig geübter Technik sehr wenig als gemeinsames Besitztum überliefert ward. Nicht der unbestimmte Reiz vortrefflicherer Arbeit, den auch ein Steinmetz noch am Kunstwerk wol empfinden kann; sondern die Schönheit, die aus allen Gestalten der antiken Ueberreste immer klar und lebendig hervorleuchtet, die Schönheit des Menschenbildes vor allen Dingen, in ihrer mannichfaltigen Offenbarung, wie sie den geringsten Abkömmlingen hellenischer Kunst noch gelang. Giebt es denn damals, auch mitten im christlichen Mittelalter nur christliche Ideen, die den Bildhauer bestimmen konnten? Sollte ihm, dem Künstler, sei es in natürlichem Einverständnis mit seiner besten Anlage und liebsten Betätigung, oder im bewussten Gegensatz gegen die semitisch-asketischen Dogmen der Staatsreligion, nicht der Wert des menschlichen Leibes aufgegangen sein, in dem wir nun einmal leben und weben? Sollte er, wo christliche Lebensformen diesen Wert entrücken und verdunkeln

mochten, nicht beim Anblick der bacchischen Vase und des Hippolytos-Sarkophages zu Pisa, wie so manches ändern antiken Beutestückes, das seine seefahrenden Landsleute heimgebracht und als Schmuck bei den Heiligtümern der Stadt, im Umkreis des Domes selber aufgestellt, in dieses edelste Mysterium hellenischen Natursinns eingeweiht sein, ohne dass er sich verstandesklar darüber Rechenschaft gab, wie er darob zum Heiden werden könne? Es geht ein stolzes Bewusstsein von der eigenen Kraft des Individuums durch das Jahrhundert, in dem er lebte, und der Hohenstaufenkaiser, mit dessen Musenhof man auch diesen antikisierenden Bildner so eifrig zusammenzubringen versucht hat, war nicht der Einzige, der dieser Gesinnung huldigte. Gewaltige Männer und stattliche Frauen, ausgerüstet mit allen Gaben, die das Dasein bieten und erfordern kann, übermütige Jünglinge und frische Knaben, energisch hässliche Weiber selbst und wolgenährte Mönche, ja strotzende Kinder auf dem Mutterarm sind die Freude der besten und vornehmsten Kreise damals, die Lust der Künstler vollends im Norden wie im Süden. Nur Italien gelangt spät, in letzter Stunde gleichsam, zum bildnerischen Ausdruck dieses Fühlens.

Und Niccolò Pisano ist der Träger dieses Wollens. Es ist die allerheiligste Idee des bildnerischen Schaffens überhaupt, die ihn beseelt. Und solche Menschen zu machen begehrt er mit der Glut eines echten Künstlerherzens, und das anfängliche Unvermögen seiner armselig geschulten Hände musste dies Verlangen nur steigern wie unbefriedigte Leidenschaft. Deshalb giebt er sich in die Schule der antiken Kunst, wo er solche Erscheinungen findet, und ringt in dem sichtbaren Zwiespalt zwischen Wollen und Können. Ein herrliches Weib, das er auf etrurischer Aschenkiste ruhen sah, begeistert ihn den Wert solchen Daseins noch einmal zu gestalten, und sie wird ihm zum Ausdruck des hohen Ideales der Kirche, zur Gottesgebärerin. Der Anblick eines vollbärtigen Mannes, der in weinseligem Zustand noch die grofsartige Fülle seiner Kraft bewahrt, bestimmt ihn, den indischen Bacchus zum Hohenpriester Jehovas selber zu weihen. Vor der nackten Schönheit hellenischer Jünglinge und den bemähnten Häuptern des edelsten Tieres, das dem ritterlichen Geschlecht der Kreuzfahrer der liebste Gefährte war, betet er den Psalmenvers: „Ich habe Wolgefallen

an des Rosses Stärke wie an Jemandes Beinen," mit Unterschleif eines einzigen Wortes der asketischen Verneinung, und in vollstem Einverständis mit dem Schöpfer, der nach Moses sich eingestand, seine Kreaturen seien gut gemacht. Selbst die Juden noch, die er — als elende Spötter unter dem Kreuze — in den Augen seiner Gemeinde brandmarken soll so arg es geht, werden ihm mit ihren langen Bärten und breiten Kapuzen lieber als er denkt, und spielen gar unerlaubt auf seiner Kreuzigung eine prächtige Figur. Und nun sein Christus vollends am Kreuzesstamm! Ist es nicht ein Heldenleib, den man schmählich an das Holz genagelt, — ein Mann in der Vollkraft seiner Jahre von herkulischer Bildung in allen Gliedern? Der Sohn der Jungfrau ist ihm unversehens zum Sohn des Jupiter geworden. Und er liefert uns gar den Beweis an der Kanzel der Taufkirche selbst: denn da steht die christliche Tugend „Fortitudo" in der leibhaftigen Gestalt des nackten Heros mit Löwenfell und Keule.[1])

Giebt es noch einen Zweifel, wo die Ideen zu suchen sind, die in diesem Bildner nach Ausdruck ringen? — Und doch ist es unbillig, ihn als Heiden und Ketzer zu steinigen, oder auch nur ihm vorzuwerfen, das religiöse Gefühl versage bei ihm durchaus. Das Urteil freilich darf allein bei einer Aufgabe gefällt werden, wo auch das bildnerische Schaffen sein Genüge findet, wo die christliche Empfindung nicht rein passiv verharrt, und und was die Herzen innerlich bewegt nicht in untätigem Beharren nur sich offenbaren soll. In diesem Sinne wird uns Niccolòs Kreuzabnahme in Lucca zum wertvollsten Zeugnis seines eigensten Wesens, in diesem Sinne zum Höhepunkt seiner Künstlerlaufbahn.[2]) Der wahrhaft plastische Gehalt auch im christlichen Stoffe, der hier zu Tage gefördert ist, die grandiose Kraft, mit der sich physische und psychische Bewegung ver-

[1]) Poggio Fiorentino erzählt: „Uno de' miei amici lodava assai un giovane romano di bellissime forme — e infine: Jo penso, disse, che nostro signor Gesu Cristo alla sua età non fosse altrimenti."

[2]) Um der Eigentümlichkeit dieser Auffassung recht inne zu werden, vergleiche man nur ein ganz nahestehendes Beispiel, den gemalten Crucifixus in der Pinakothek von Lucca mit der aufgefrischten aber inhaltlich unbezweifelbaren Inschrift: ✠ A. D. M. | CCLXXXVIII | DEODATU' FJLIV' | ORLANDI DE LUCHA | ME PINXIT. Auch dies Werk, eins der ältesten Zeugnisse lucchesischer Malerei, ist noch durchaus romanisch, und doch welch ein Abstand.

binden, Handeln und Empfinden zugleich in sichtbarer Gestaltung erscheinen, — dies Gelingen setzt das eine Werk in fühlbaren Zusammenhang mit den gröfsten Meistern der italienischen Bildnerei, an die man mit Recht erinnert hat, — Donatello und Michelangelo.

Mit diesen Auseinandersetzungen, die uns für die eigentliche Hauptaufgabe unserer Untersuchung unentbehrlich werden, ist nun aber Niccolò Pisano als der Letztling einer Kunstperiode, die mit ihm dahin sinkt, erwiesen und als der frühe Vorläufer einer neuen Glanzzeit, die länger als ein Jahrhundert auf sich warten liess, bis Donatello kam, und kein Jahrhundert dauerte, bis Michelangelo die Menschenform mit Geist erfüllte, dass die sprang, — „und ohne Seele nun das Dasein fristet" . . .

Schärfer scheiden sich wol nirgends die beiden Weltanschauungen, die aus der spätromanischen Kunst und aus der frühgotischen so sprechend sich uns offenbaren, als zwischen Niccolò Pisano und seinem eigenen Sohn Giovanni. Der Schüler des Einen und der ältere Genosse des Andern ist gleichsam der einzige Vermittler: Fra Guglielmo d'Agnello. Kaum der väterlichen Werkstatt entwachsen, wird Giovanni der ausgeprägte Vertreter des gotischen Empfindungslebens. Man lege seine Kreuzigung Christi aus S. Andrea zu Pistoja neben die seines Vaters aus dem Baptisterium in Pisa, und man hat die beiden schlagendsten Belegstücke nebeneinander. Nur das enge Familienband rechtfertigt noch die gewohnte Verbindung beider Künstler in unserer historischen Betrachtung. Sonst ist Niccolò der spätgeborene Sohn einer alten Zeit, Giovanni der erstgeborene einer neuen. Ein Jahrhundert könnte zwischen ihnen verflossen sein nach gewöhnlichem Bedünken. Sowie Niccolò die Augen schliesst, ist auch das Trecento in Italien erwacht, und alle stolzen Ideale des Bildners von Menschenwert und Leibesschönheit zerstieben wie Marmorspreu unter dem genialischen Meissel des eigenen Sprösslings.

* *
*

Betrachtet man nach solcher Umschau nun nochmals am Dom zu Lucca den Skulpturenschmuck der Portalwand, der uns eigentlich beschäftigte, so erscheinen wol erst recht deutlich die beiden Bestandteile, welche zuletzt hinzukamen, die

Marmorreliefs an den Seitentüren rechts und links, als auffallende Beispiele zweier gänzlich verschiedener Richtungen der Bildhauerei auf toskanischem Boden. Die „Abnahme des gekreuzigten Christus“ und die „Enthauptung des Regulus“ sind zeitlich lange nicht so weit getrennt, wie man glauben möchte, das Eine vielleicht kaum zehn Jahre nach dem Andern vollendet. Wer die Vorzüge und Eigentümlichkeiten auch verschiedener Kunstweisen neben einander zu erkennen und in ihrem selbständigen Wert anzuerkennen vermag, wird auch nicht genötigt sein, das Eine herabzusetzen um das Andre zu erheben, nicht allzu allgemein von „den übrigen phantastisch wilden Arbeiten der selben Vorhalle“ zu reden, damit die Einbildungskraft der Leser eine weite Kluft zwischen Niccolò Pisano und seinen Zeitgenossen erblicke. Wol aber wäre es wichtig, die Unterschiede des künstlerischen Schaffens, des Auffassens wie des Darstellens in diesen lehrreichen Beispielen näher zu verstehen, und sich klar zu machen, was es heisst, wenn in einer Gegend, wo die Bildnerkunst bisher nur wenig Bedeutendes aufzuweisen hatte, nun zwei so beachtenswerte und doch so andersgeartete Strömungen fast gleichzeitig hervortreten, oder einander ablösen. Die Eine kommt vom Norden Italiens; Steinmetzen und Bildhauer aus dem Gebiet von Como sind nachweislich ihre Träger, wenn nach Guido Bigarelli, mit dem der Urheber der „Disputa contro gli Ariani“ sichtlich zusammenhängt, auch die Namen der Künstler uns nicht mehr überliefert sind. Die Andre kommt aus dem benachbarten Pisa, das kurz zuvor noch den selben Comasken Guido beschäftigte; der Träger nennt sich nach der glänzenden Handelsstadt, und bald wird die Bezeichnung „Pisano“ zum Ehrentitel wie früher „Lombardo“ und „Comacino.“ Aber bei den heutigen Forschern steht er noch immer im Verdacht, die eigentliche Hauptsache seines Könnens aus dem Süden heimgebracht zu haben. Und doch könnte man in dem Umstand, dass er nach seinem, uns als Erstlingswerk geltenden Meisterstück in Pisa, sofort nach Lucca berufen ward, eine Bestätigung der entgegengesetzten Ansicht erblicken. Niccolò Pisano soll hier zu Lucca in eine klaffende Lücke eintreten, sei es als Ersatz für die frühere, völlig eingewöhnte Künstlergeneration, die vielleicht keine Kraft mehr zu stellen hatte, oder geradezu in der Absicht der neuen Kunst in

Tuscien ihr Hausrecht zu wahren. Darnach dürfte man sich zuversichtlicher als sonst veranlasst fühlen, den Ort Apulia, nach dem sich noch sein Vater Piero, obwol er Bürger von Pisa geworden, zu nennen fortfährt, eben im Umkreis von Lucca zu suchen, wo es in der Tat an der Südseite der Stadt einen aus vier Gemeinden bestehenden Flecken Apulia oder Pulia giebt, — und nicht in's Valdarno bei Arezzo zu schweifen, geschweige denn in die fernen Gegenden des südlichen Reiches Apulien. [1]) So wäre der Künstler seiner Herkunft nach als Angehöriger von Lucca zu betrachten, vielleicht eine Zeit lang hier in die Schule der Comasken gegangen, und hätte dann die alte Heimat seines Geschlechtes mit einem Meisterwerke seiner Hand geschmückt, ja mit dem Besten was er zu leisten vermochte . . .

Fruchtbarer jedoch als dieser Hinweis auf persönliche Beziehungen, welche den Gegensatz seiner Kunst zu den früheren Skulpturen des Domes nur noch auffallender erscheinen lassen, bleibt die Erklärung der Tatsachen, die uns in diesen Denkmälern selber vor Augen treten und durch Theoreme nicht zu beseitigen sind. — So erwünscht das Auftreten des geborenen Toskaners auch gewesen sein mag, als der Opera des Domes zu Lucca die Sorge oblag, das letzte Portal der Eingangshalle mit dem fehlenden Schmuck zu vollenden, — so unverkennbar bleibt es, dass der Umfang seiner Tätigkeit verschwindend hinter dem der Comaskenschule zurückbleibt, die bis zur Stunde hier ohne Rivalin geherrscht hatte. — Warum wurde nicht Niccolò Pisano, der um 1263 die innere Dekoration der Vorhalle abschloss, nach einer solchen Leistung wie die Marmorreliefs der Porta del Volto Santo, nun mit der Ausführung der Freiskulpturen an der Aussenseite betraut? Die Frage reizt um so mehr als wir uns auch sonst vergeblich nach Beispielen seiner statuarischen Kunst umschauen, die uns genügenden Anhalt gewährten, etwa eine lebensgrofse Gruppe von seiner Hand auf den Konsolen der Fassade, wie „Sanct Martin und der Bettler“, auch nur vorzustellen.

---

[1]) Vgl. Milanesis Commentar zu Vasari, Opere I. p. 323. Gegenüber jeder leichtfertigen Erneuerung des Crowe'schen Erklärungsversuches muss auf die Triftigkeit des Unterschiedes in der urkundlichen Bezeichnungsweise jener Zeit zwischen „de Apulia“ und „de partibus Apulie“ hingewiesen werden, auf welche Milanesi autmerksam macht. Historiker sollten das nicht missachten.



S. Andrea. Pistoja.

VII

S. Martin im Trecento

Wieder sehen wir uns vor das Reiterbild des Domes gestellt, um die Entscheidung zu suchen, wohin es zeitlich gehöre. Fand Niccolò Pisano dies mächtige Bildwerk vor, so hatte er um so gröfseres Anrecht auf die leer gebliebenen Konsolen, die gleichsam vor seiner Türe lagen. Hier wäre eine Gelegenheit zu noch entscheidenderem Wettstreit mit den Lombarden gewesen, welchen man dem Abkömmmling Luccas nicht versagen konnte, da er im nachbarlichen Pisa seine Kräfte bewährt hatte, nun gar vom befreundeten Siena wie vom ferneren Bologna zugleich Aufträge empfieng. Wenn dagegen um 1260 die ganze Reihe der Konsolen noch unbesetzt war, so müsste es immer befremden, weshalb man so spät darauf kam, sie auszustatten, und so bald davon abstand sie vollauf zu benutzen.

Noch einmal müssen wir uns der Baugeschichte des Domes zuwenden, um soviel Aufschluss zu erhalten wie sie irgend geben kann, und zugleich um zu beurteilen, wie weit diese Nachrichten etwa auch uns bestimmen müssten, die Martinsgruppe einer weit späteren Periode zuzuweisen. Ein so genauer Kenner der Lokalforschung wie Enrico Ridolfi rückt dies Bildwerk und die Reliefs des Niccolò Pisano um ein volles Jahrhundert auseinander. Sind vielleicht in dem Fortschritt der

künstlerischen Unternehmungen, die im Lauf der Zeit zu Ehren dieses Heiligtums beschlossen wurden, noch triftige Gründe zu suchen, die Ridolfi bei solchem Urteil mit geleitet, — oder liegt auf dieser Seite kein Hindernis vor, die Entscheidung über die Frage ganz frei nach dem Charakter des Denkmals allein zu fällen?

Im Jahre 1274 entschloss man sich, offenbar nach ärgerlichen Streitigkeiten, die gerade beim Turmbau durch die Delegation eines Kanonikus zwischen Opera und Kapitel ausgebrochen sein mochten, die Oberleitung zu concentrieren, d. h. Bischof und Kapitel übertrugen alle ihre Kompetenzen an die Bauhütte und die Fraternità di Sta. Croce, und diese wählte einen „Operajo Maggiore" und zwar einen Baumeister, Namens Giovanni quondam Boni da Como. [1]) Unter diesem ist, wie oben erwähnt, die erste der neuen Glocken des Campanile 1277 gegossen, — ein Zeichen dass sein Bau rüstig vorgeschritten war. Daneben wurde auch die Marmorbekleidung des Kirchenkörpers weiter geführt, dessen schlichte Strenge natürlich neben der glänzenden Prunkfassade doppelt auffiel. Die Hauptsache sollte jedoch die Erweiterung des Querhauses bilden, welche von der Bruderschaft Sta. Croce als eigentliches Ziel verfolgt ward. Der Anteil des Giovanni di Bono kann sehr umfassend sein, da er noch 1292 in voller Amtstätigkeit auftritt, und der Wetteifer mit den herrlichen Bauwerken Pisa's, wo 1279 Giovanni, der Sohn des Niccolò, den Camposanto errichtet, gerade damals die Betriebsamkeit und die Aufopferung der Lucchesen warm erhielt. Am 15. Juli 1295 fand, wol nach dem Tode des Baumeisters, die Neuwahl statt, und diesmal siegte wieder die Rücksicht auf das bürgerliche Decorum, das in so wichtiger Stellung keinen fremden Mann, nun gar des Handwerks, sehen wollte. Ser Matteo Campanari nennt sich der neue Vorsteher der Opera — also ein Jurist —, der bis zu seinem Tode 1320 im Amte blieb. An Eifer fehlte es auch ihm nicht. Er war es, der 1308 die lange geplante Erweiterung der Kathedrale an der Chorseite wirklich begann, indem er vom Vicar des Bischofs Heinrich die Bewilligung des nötigen Baugrundes hinter den alten Tribunen gegen den Bischofssitz zu erlangte. Aber die

---

1) Vgl. zum Folgenden Ridolfi, L'arte in Lucca, p. 19 ff. u. passim.

Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen störten auch hier; die Plünderung der Stadt durch Uguccione della Fagiuola und seine Tyrannis lähmten den Fortschritt. Die Inschrift unter dem Mittelfenster der Chortribuna, welche wir oben schon herangezogen, bezeichnet die Stelle wie weit er den Neubau geführt, also nicht weit über dem Erdboden, bis 1320, von wo dann sein Nachfolger Ser Bonaventura Rolenzi mit neuem Mute voranschritt. Es war im selben Jahre, als Castruccio Castracane zum Generalkapitän von Lucca auf Lebenszeit gewählt war, eine kurze Periode des Kriegsruhmes, für welche die Stadt hernach zu büſsen hatte. Rolenzi, dessen Namen auch die letzten damals hinzugefügten Glocken des Campanile, vom Jahre 1320 und 1324 verkünden, gedachte seine Amtszeit mit einem neuen Unternehmen zu verherrlichen: der Dom zu Lucca sollte einen Camposanto erhalten wie der zu Pisa. Und wirklich sieht man noch heute das Eingangstor gegenüber der Nordseite der Kirche, in strengen Formen unter Bischof Wilhelm erbaut; doch ward die Anlage bald wieder aufgegeben. Denn schon der militärische Aufwand, die stete Kriegsbereitschaft, verzögerte die Arbeit am Dom. Die Bauleute wurden so häufig zu persönlichen Leistungen bei den Mauern und Vesten herangezogen, dass die Opera ernstlich auf Abhülfe denken musste, zumal da ihre Werkmeister doch meistens von auswärts berufen, garnicht lucchesische Untertanen waren. So wurden sie 1334 ausdrücklich von derartigen Verpflichtungen befreit, und bei dieser Gelegenheit erfahren wir eine Reihe von Namen. Es sind Lippo Pucci aus Florenz, der eine Zeitlang Capomastro war, und sein Landsmann Giovanni di Bartolo; die Pisaner Guillelmo Benintendi und Ghieri di Ciuccio, und die Comasken Jschinardus Guillelmi, Martignone Guillelmi und Cattaneo Jacobi, sowie der neu aus Pisa berufene Cechus Lupi. Doch nur der spätere Capomastro Cattano di Jacopo Martini, genannt il Biscione, aus dem Flecken Borrino des Amtes Como gebürtig, beansprucht ein gröſseres Interesse, da er die schöne Chorpartie des Domes vollendet hat. [1])

---

[1]) Er bestimmte 1348 in seinem Testament, dass er am Fuss der neuen Apsismauern, e latere S. Marie ex parte orientis beerdigt werde, und vermachte dem Bau seine ansehnliche Habe.

Noch unter Castruccios Regiment hatte sich Lucca das Interdikt des Papstes zugezogen, da es Ludwig dem Bayern und dem Gegenpapst Nicolaus gehuldigt; nur durch die Vermittlung des Schutzherrn Mastino della Scala von Verona gelang es, bei Johann XXII. die Absolution zu erwirken, für die unter andern Bedingungen auch die Erbauung und Ausstattung einer Kapelle S. Benedikts im Dome verfügt ward. Sie wurde nach langem Zögern 1342 ernstlich begonnen und 1345 geweiht, rechts neben dem Hochaltar, und erhielt bald den Namen „Cappella della Libertà". Damals gerade seufzte Lucca unter dem Joch der Nachbarin Pisa, und ward 1348 von der Pest und sonst vielem Ungemach heimgesucht. Während der nächsten vier und zwanzig Jahre nach Vollendung der Tribunen gieng es unter dem Operajo Niccolao di Lemmo de' Sornacchi, einem alten angesehenen Cavalier in Lucca, sehr langsam vorwärts. Nur die Umfassungsmauern des Kreuzschiffes, wie die Seitentür gegenüber der Cappella del Santuario (wo heute das schöne Altarbild von Fra Bartolommeo) und die Fenster dieses Teiles müssen noch in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in möglichster Uebereinstimmung mit der Chorpartie ausgeführt sein. Im Jahre 1363 wird ein „Magister Nicolaus de Senis, capomagister laborerii Opere S. Crucis et S. Martini" genannt, bei dem wir, wenn die Jahreszahl richtig ist, vielleicht an Niccolò di Giacomo zu denken haben, der 1348 mit zwei anderen sienesischen Meistern die Chorkapelle von S. Pietro degli Agostiniani zu Massa Marittima übernimmt,[1] — dem dann zu Lucca der Plan der Umgestaltung des Inneren vom Chore aus, und zwar auf rechtwinkligen Pfeilern mit dürftiger Corniche statt Kapitell, zuzuschreiben wäre, deren Ausführung damals begonnen ward. Da wäre es denn ein Glück zu nennen, dass die Unterdrückung der Stadt durch Pisa, die steigende Not und Bedrängnis, sowol Geld als Mut für den Dombau entzogen und diese Arbeit, die nicht sehr erfreulich ausgefallen wäre, verhinderten. Ein wichtiges Symptom aber ist in dieser ganzen Zeit, um die Mitte des Trecento, das Vordringen sienesischer und florentinischer Bauleute.

Erst als 1370 die Befreiung der Stadt gelang, wandte sich auch bald das aufatmende Selbstgefühl der Republik Lucca

[1]) Vgl. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese I p. 246.

wieder dem Haupttempel zu, und am 19 April 1372 ward ein entscheidender Beschluss gefasst, den doch wol die Bauführung des Sienesen Nicolaus prinzipiell vorbereitet hat, wenn auch selbst noch nicht mit befriedigendem Erfolge. „Adhibitis magistris carpentariis et lapicidis de magis industriosis, famosis prospicuis ac expertis, qui haberi potuerint de partibus Tuscie“ ward über die Fortführung des Innenbaues verhandelt und auf den Rat der besten dieser herbeigerufenen Toskaner bestimmt: „di demolire totalmente le due prime colonne a spigoli, costruite presso le tribune, e sostituirle con altre colonne ad otto angoli con basi e capitelli di bello e conveniente lavoro,“ d. h. die Arbeit des letzten Bauleiters, des Sienesen, soweit sie hinderlich oder verfehlt schien, wieder zu zerstören, um ein konsequenteres System des mittlerweile entwickelten Stiles durchzuführen. — Auch die alten Säulenarkaden des Langhauses sollten durch achteckige Pfeiler ersetzt werden. Die florentinische Gotik hielt ihren siegreichen Einzug in den romanischen Dom von Lucca, dessen Inneres uns nun in mehr als einer Beziehung an Orsanmichele, die Loggia de' Signori und andere Bauten von Florenz aus der letzten Hälfte des Trecento erinnert.

Damit verschwinden auch die Comasken völlig aus den leitenden Stellungen bei der Opera, und gotisch geschulte Bauleute aus Tuscien, die im welfisch gesinnten Florenz ihren Mittelpunkt sahen, treten überall ein. Wahrscheinlich beginnt schon mit dem Tode des „Biscione,“ der sterbend seinen Schatz dem Dombau überliess, d. h. nach 1348 die Krisis in diesem Sinne; aber erst 1372 erfolgt der endgültige Durchbruch, — für Lucca, den Hauptsitz lombardisch-romanischer Kunst, gewiss ein fühlbares Ereignis.

Die Ausführung des gotischen Innern zog sich freilich lange hin, bis zur Wende des XIV. ins XV. Jahrhundert. Erst 1381 erhielt die Bufskapelle S. Benedetto ihre Altartafel in einem Gemälde von Giovanni Lazzarini, der damals als bester Maler Lucca's galt; 1383 sorgte man endlich für eine würdigere Aufstellung der Reste des hl. Regulus; aber immer war Geldnot. Die Pfeiler und Triforien und Gewölbe verschlangen alle Mittel, die man flüssig machen konnte. Und noch 1389 klagt der Vorstand, dass die Einkünfte der Opera für die Vollendung des Baues nicht ausreichen. So schliesst die Herstellung der go-

tischen Wölbung gerade in dem Augenblick ab, wo in Florenz die Renaissance sich meldet.

Und fragen wir nach dem Anteil, den während dieses fortgesetzten Bauens die Schwesterkunst Skulptur etwa für sich erhalten, so kann es kaum überraschen, wenn sich vollständige Vernachlässigung herausstellt. Der Innenraum, das neue Gehäuse nach dem Sinn der Zeit, ist die Hauptsache, die alles Andere vergessen macht. Die wenigen Bildwerke, die nachweislich aus dieser Periode stammen, sind kaum der Rede wert. Am Portal des Kreuzarmes ist ein Relief am Architrav, das in drei besonderen Rahmen Christus im Grabe, beweint von Maria und Johannes, und zwei einzelne Bischöfe, wol S. Martin und S. Regulus enthält. Es ist ein ausgesprochenes Trecentowerk, aber unbedeutend. Besser sind die vereinzelten Statuetten, welche an der Langseite der Kirche, an einer Stelle Fialen und Nischen der dekorativen Strebepfeiler schmücken, während die Mehrzahl der für solche Figuren bestimmten Plätze leer geblieben. Die vier Einzelfiguren zeigen die Schule des Andrea Pisano, also florentinische Gotik in ziemlicher Reinheit. — Dem Uebergang ins Quattrocento dagegen gehört bereits die stehende Porträtfigur in der Ecke, wo diese Langseite mit dem Kreuzarm zusammenstöfst. Sie steht auf einer derben Konsole im Kostüm der ansehnlichen Bürger von damals. Über dem Unterkleid, mit Strümpfen und niedrigen Schuhen, sitzt die Kappe mit breiten Falten und langen Oberärmeln, deren Ende fast bis an die Knöchel reichen. Die rechte Hand ist in Brusthöhe erhoben, als weise sie auf den Bau, die Linke hält, wenig unterhalb des Gürtels, eine grofse volle Börse. Das Volk hat diesen bartlosen Mann in Kapuze als Mönch aufgefasst und Fra Fazio getauft; doch ohne Grund. Es kann höchstens, als Bruder einer Genossenschaft, an einen Laien gedacht werden. Ridolfi vermutet wol mit Recht darin das Bildnis des reichen Kaufherrn Francesco di Lazzaro Guinigi, welcher 1372 in den Vorstand der Opera gewählt ward, d. h. also einer Zeit angehört, welcher das Kostüm sowol wie der Stil der Arbeit entspricht. Dies Porträt erscheint sogar, rein kunstgeschichtlich betrachtet, als eine beachtenswerte Vorstufe für Jacopo della Quercia, der im ersten Jahrzehnt des Quattrocento hier gearbeitet hat. Ihm gehört ausser

dem herrlichen, jetzt wieder vollständig und frei aufgestellten Grabmal der Ilaria del Carretto im Innern, hier am Dome die einzige der Statuen, welche die Spitzgiebel dieser Seitenfront bekrönen sollten. Die Familie der Guinigi, welche sowol den sienesischen Goldschmied Piero della Quercia, wie seinen berühmteren Sohn Jacopo beschäftigten, haben eine enge Beziehung mit der Kunst Sienas unterhalten, so dass man noch heute zwischen den beiden Palästen, die sie in Lucca errichtet, mitten in Siena zu stehen glaubt.

In der nämlichen Beziehung auf Quercias früheste Kunstweise ist auch der armselige Ueberrest eines prächtigen Tabernakels aus Marmor interessant, der gegenwärtig in der Sakramentskapelle mehr versteckt als sichtbar ist. Es ist nur noch der Untersatz des Ciboriums, vor welchem die schönen Engel des Matteo Civitali knieen; urkundliche Nachrichten aber besagen, dass im Jahre 1389 von Antonio di Dino da Volterra, einem lucchesischen Bürger, ein figurenreiches Altarwerk hierher geschenkt ward, das in Florenz bestellt und ausgeführt worden. In der Tat ist die Verwandtschaft mit den Trecentoskulpturen der Arnostadt aus der Uebergangsperiode unverkennbar, die wir an den Portalen des Domes und an den Nischen von Orsanmichele hier und da beobachten.

Ist damit der Skulpturenschmuck aus gotischer Zeit am Dome erschöpft, so besitzt doch Lucca noch andre Werke dieses Stiles, wenn auch in auffallend geringer Zahl. Eine merkwürdige Zusammenstellung von Marmorfiguren aus drei verschiedenen Perioden bietet das hölzerne, vergoldete und bemalte Altargehäuse gotischen Stiles in der Pinakothek.[1] Ein Erzengel mit Buch stammt aus den Tagen des Niccolò Pisano, die Madonna mit Kind in der Mitte aus der Umgebung des Giovanni Balducci, und der hl. Bischof links aus der Werkstatt des Jacopo della Quercia. Eine andre Marmormadonna steht dem Nino Pisano ganz nahe, wenn sie für ihn selber auch etwas zu leer erscheint.[2] Ganz besondere Beachtung als offenbar bevorzugtes Hauptwerk verdient als Zeugniss für den Stand

1) Das Ganze (No. 9) wird der Pisaner Schule zugeteilt.

2) No. 10. Dagegen steht dem Giovanni Pisano überaus nahe die Madonna mit Kind (No. 1. Marmorstatuette), die durch allzu energisches Abputzen viel von ihren feineren Charakterzügen eingebüsst hat.

der Trecentoskulptur in Lucca eine Statue, die ein keineswegs günstiges Urteil veranlasst. Es ist die Madonna della Rosa, dicht hinter dem bischöflichen Palast hinterm Dome, deren Entstehungszeit die Lokalforscher völlig falsch angeben. Ridolfi (Guida di Lucca p. 32 f.) schreibt: an der Ecke (des Kirchleins S. Maria della Rosa) zwischen Nord und Ost, wurde das Bild der Jungfrau mit dem Sohn auf dem Arm, voll ausgerundet in Marmor gemeisselt, mit einer Rose in der Hand angebracht; in dieser Statue erscheint die Manier des Giovanni Pisano so deutlich, dass man sie ihm selber zuteilen könnte, und sie ist ein schönes Denkmal der Bildnerei jenes Jahrhunderts. Ihr zur Seite [etwas unterhalb] liest man (auf einer Inschrifttafel): + A HONORE DEI. ET BEATE | VIRGINIS: DE ROZA. HOC OPUS FAC | TUM EST TEMPORE: BIANCHI BIFO | LCHI: LUPORO. VIVIANI: ET NUCHO | RI. SPESIARIUS: OPERA | RII HUJUS OPERIS. A. N D. M | CCC. VIIII.: — Das wäre also 1309, wenn man wie Ridolfi die Inschrift auf die Statue bezieht. Das geht aber nicht an; schon das doppelte Motiv und die völlig gotische Gewandung der Madonna weisen sie in das letzte Drittel des Trecento nach Nino Pisano, und die Konsole, auf der sie steht, zeigt vollends späte Formen, fast Uebergang zur Renaissance. Dagegen befremdet die altertümliche Steifheit, ja Ungeschlachtheit des Kindes, das nun durch eine von frommen Stiftern octroyierte Krone noch unförmlicher wird. Vielleicht erklärt sich die Sache so, dass ein hölzernes Madonnenbild aus früherer Zeit vorhanden war, das man später in Marmor übertrug, um es draussen an der Kirche aufzustellen, wo es neuerdings durch einen Baldachin geschützt ward. Mehr als irgend ein andres, von sienesischen oder florentinischen Künstlern ausgeführtes Werk, beweist diese eigene Leistung den Tiefstand der Bildhauerei in Lucca während der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

* * *

Der Einblick in den geschichtlichen Verlauf der künstlerischen Unternehmungen an S. Martin ermutigt also keineswegs der Ansicht Ridolfis zu folgen. Im Gegenteil, die Ergebnisse seiner eigenen Forschung werden, genau betrachtet,

überall zum Hindernis, in dieser späteren Periode überhaupt ein Kunstwerk unterzubringen, das die selbständige Bedeutung der Bildhauerei in Lucca so sichtlich verkündet. Die spärlichen Zeugen der Trecentoskulptur, die wir genannt, beweisen an keinem Punkt, wo sie auftreten, einen Zusammenhang mit ausgedehnter Uebung und hervorstechender Fertigkeit, welche das Wagnis einer Reitergruppe schon in technischer Beziehung voraussetzt.

Es bleibt demnach wol nichts anderes übrig als die Frage nach der Herkunft des Marmorbildes ganz auf den innern Umkreis der kunsthistorischen Kritik zu beschränken und zunächst die Leistungen in's Auge zu fassen, welche die benachbarten Gegenden etwa aufzuweisen haben. Soll, wie Ridolfi meint, die Martinsgruppe in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstanden sein, so hätten wir unsere Betrachtung der treibenden Kräfte, welche die toskanische Skulptur im Mittelalter bewegten, an der Stelle wieder aufzunehmen, wo wir sie im vorigen Kapitel verlassen. Nachdem dort versucht worden, in das künstlerische Empfinden des Niccolò Pisano einzudringen, um zu begreifen, wie er dazu kam, die Formen der Antike so stark und eifrig zu verehren, wäre nun die Aufgabe gestellt, die veränderte Sinnesart des folgenden Geschlechts zu ergründen. Denn es gälte zu verstehen, weshalb sich der Sohn vom Vater losgesagt, weshalb schon Giovanni Pisano die Formen der Antike, in denen er geschult war, wieder aufgab, und die mühsam errungene Schönheit des kraftvollen Menschenleibes von sich warf, um einem andern Ideale nachzuringen. Ist er doch dadurch eben zum entscheidenden Vertreter des neuen Stiles geworden, den wir, im Gegensatz zu jener „Protorenaissance“ bei Niccolò Pisano nun als „Trecento“ bezeichnen.

Nichts ist lehrreicher, den völlig andern Geist, der diesen „Gotiker“ beseelt, zu fassen, als ein vergleichender Blick auf seine Darstellung des Kreuzestodes an der Kanzel von S. Andrea zu Pistoja, seinem Meisterwerk (1301). Giovanni giebt bis auf wenige Zutaten genau dieselbe Komposition wie Niccolò an der Kanzel zu Pisa. Aber welch ein Unterschied in allen Teilen! Der Christus seines Vaters war ein Göttersohn, eine Hünengestalt, die man ans Kreuz genagelt, ohne ihre Schönheit und Manneswürde zu verletzen, und ein König bleibt es, der ge-

storben. Der Christus des Sohnes hat für das Leben schon von Mutter Natur nur spärlich die Gaben entliehen, nur soviel, scheint es, um unter den Erdenkindern zu wandeln und ihnen die Nichtigkeit alles Fleisches zu predigen. Im Tode vollends erscheint der nackte Körper, der am Holze hängt, nur wie ein armes gebrechliches Gefäſs aus Haut und Knochen, — ein Jammerbild. Die Brust ist eingefallen, der Leib geknickt, der ganze schwache Bau zusammengesunken. Nur das Haupt, das zur Seite geneigt vornüber hängt, bewahrt in den edeln durchgeistigten Formen selbst im Elend noch ein Hoheitszeichen. Die groſse Seele, die mit ihrer Liebe die Welt umfasst, entfloh aus diesem dürftigen Gehäuse, — das sagt der Anblick, und das will er eben. Doch nicht genug; der Kriegsknecht mit der Lanze ist gerade im Begriff das Eisen in die Seite des Gekreuzigten zu stoſsen, und links und rechts hängen auch die Sünder, die mit ihm an's Kreuz gebracht worden, und blicken, hier mitleidig und fromm, dort hadernd und verstockt, auf den Dulder der nun ausgekämpft in ihrer Mitte. Das ist die Zutat, die Giovanni zur Steigerung der Schmach und Not hier einführt, um seine Gläubigen noch stärker zu erschüttern. Und Entsetzen erfasst die versammelten Juden, wie unter dem Anblick des Mordes. Wie vom Sturme gejagt stürzen sie hinaus; nur betroffen, furchtsam oder schaudernd blicken einige sich um, zu schauen, ob er tot sei den sie hassen. Zum Gehen gewandt streckt auch der Hauptmann Longinus die Hand aus, zu bekennen: dieser war Gottes Sohn! — Drüben aber, wo die Seinen bei einander stehen, erhebt sich der Schmerz in seiner ganzen Stärke. Wie ein schneidig Schwert durchdringt er die Mutter, die tödtlich getroffen zusammenbricht. Bebenden Kniees sinkt sie in die Arme der Frauen, die sie sorgend umgeben, und haltend zugleich zum Kreuze emporsehen. Johannes fasst ihre Hand, bemüht an Sohnesstelle tröstend teilzunehmen; aber das eigene Weh verzerrt sein Antlitz, das sich zum Herrn herumwendet. Lauter denn alle jammert Magdalena, mit aufgehobenen Armen, und richtet ihre Klage wie völlig selbstvergessen an den Toten hin.

So vertiefen sich alle Züge, beleben sich innerlich alle Beziehungen, und steigert sich das Ganze unter dieses Künstlers Hand zu hochgradiger Erregung. Alle Ruhe der Personen ist vergessen, alle Schönheit der Formen wie des Angesichts ge-

opfert, nur der Ausdruck dessen, was die Seele bewegt, wird hervorgetrieben und wirksam auch dem Betrachter zu Gemüt geführt. Durchgehends sind die Gestalten in kleinerem Mafsstab gegeben, schlanker und feiner gebildet. Nirgends überwiegt mehr die Freude an der Erscheinung des stattlichen Leibes, sondern überall nur Bewegung und Anteil bis zu pathetischer Gestikulation, — als dringe der Wehlaut aus ihrer Kehle, und stelle das Wort sich vernehmlich ein. Der Körper ist diesem Bildhauer nichts mehr als das ausdrucksfähige Gefäfs der Seele, die gewaltsam hervorbricht und ungeduldig an dem Gefängnis rüttelt, das ihr volles Ausklingen noch einschränkt. Deshalb wird von dem Knochengerüst und Gliederbau des Leibes unter der Gewandung nur soviel angedeutet oder durchgeführt, als zum Verständniss seiner eingreifenden Bewegung oder seiner sprechenden Gebärde notwendig gefordert wird.

Damit freilich eröffnet sich der Künstler die Darstellungsfähigkeit der ganzen Tragik christlicher Stoffe, erschliesst er die ganze hinreissende Poesie seelischer Schönheit, und beginnt in genialischem Gebahren mit seinen Marmorgebilden zu dichten, so reich und innig wie kaum ein Zweiter in seinem Lande. Nicht breit gelagert entfalten sich patriarchalische Propheten, sondern wie in sich hineingeschlungen kauern sie, nur noch mimetische Symbole des Gedankens. Nicht hochragend erheben sich stolze Sibyllen als persönliche Verkünderinnen der Wahrheit, sondern erbebend empfangen sie die Kunde, zitternden Leibes horchen sie, wie angedonnert, der inneren Stimme, oder winden sich, wie ein schwankes Rohr unter dem Sturm der Begeisterung. Aber, wie energisch redet der Engel im Traum zu den Königen, wie bezeichnend hat er den linken Arm auf die Brust des Schlafenden gestützt und erhebt die Rechte hinausweisend in die weite Ferne; — wie gutmütig rührt er den schlummernden Joseph an der Schulter und rät ihm freundlich zu dem Rettungsweg. Ganz Demut und Verehrung ist der greise König, der seine alten Glieder vor dem Kinde beugt und das Füfschen des Kleinen zum Kuss an seine Lippen führt. Welch innige Holdseligkeit erfüllt die Mutter bei dieser Huldigung, durch alle Glieder ihres schlanken Leibes, bis hinein in den Blick der Augen, deren seelenvolle Tiefe wir zu sehen glauben. Das ist die Kunst dieses wunderbaren Mannes, dem wir statt des Meissels

manchmal den Pinsel oder Zeichenstift gegeben wünschten, oder alle Mittel der Sprache gönnten, nur voll zu sagen, was er im Menschenbilde geschaut und empfunden.

Wer möchte läugnen, dass wir damit weit entfernt sind von dem natürlichen Ausgang und Wesen der plastischen Kunst, dass diese Seelenbildnerei in Marmor nur noch an wenigen Banden mit der leibhaftigen Körperlichkeit zusammenhängt, aus deren freudiger Wertschätzung und gesunder Entfaltung die Gestaltenbildnerei einst hervorgegangen. Man betrachte nur einmal die jämmerliche Figur, die aus dem antiken Herakles geworden, wo Giovanni ihn als Vertreter der Stärke an der Kanzel des Domes zu Pisa (als Fragment im Camposanto) verwendet, also sein Ideal eines nackten Mannes in vollster Kraft, — und vergleiche sie mit dem nächsten Vorbild, dem Herkules an der Kanzel Niccolòs im Baptisterium. Sonst ist es überall die christliche Entfremdung von der irdischen Grundlage der menschlichen Existenz, eine weit getriebene Durchgeistigung der realen Natur, die wir vor uns haben, — und sollten wir das Wesen dieser Bildnerkunst statt mit dem Worte „gotisch" mit einer Charakteristik der Sache bezeichnen, so müssten wir im Hinblick auf verwandte Erscheinung in der Architektur sagen: ganz ähnlich wie dort die Auflösung des Massenbaues in einen Gliederbau, ist es hier die Auflösung der Körpermasse in ihre Glieder, ja bis in ihr Knochengerüst, die Darstellung des Construktiven mit möglichster Verringerung aller nur füllenden und umhüllenden Teile. Die mimische Funktion jeder Figur in der Oekonomie des Ganzen lässt sich, — wie vielfach bei Giotto —, auf ein paar Linien reducieren, etwa wie in Abbreviatur des Skelettes, oder so, wie Villard de Honnecourt seine Gestalten entwirft. Diese Runen aber, richtig herausgezeichnet, diese geraden Linien, die sich hoch aufrecken oder in sich zusammenknicken, die sich beugen und winden, mit den Hebelarmen in mannichfaltiger Stellung zu einander, mit den Ovalen auf der Spitze, die sich zurück oder vorwärts oder nach einer Seite neigen, geben als Gesamtbild das ganze ausdrucksvolle Wesen, die leidenschaftliche Gebärde seiner Schöpfungen wieder.

Doch wäre es unrichtig, den Charakter der Kunst Giovanni Pisanos allein aus seinen Reliefskulpturen bestimmen zu wollen,

oder nur die Statuetten herbeizuziehen, die an den Ecken und Trägern seiner Kanzeln in fühlbarer Abhängigkeit vom gröfseren Ganzen erscheinen. Auch die Freifiguren müssen zu Worte kommen. Sie sind unstreitig durch entschieden statuarische Haltung ausgezeichnet. So die herrliche Madonna im Bogenfeld des Hauptportales am Baptisterium zu Pisa, oder am Scrovegni-Grabmal der Cappella dell' Arena zu Padua, ja selbst die kleine Elfenbeinstatue der Cappella della Cintola im Dom zu Prato und der etwas grämliche Apostel Andreas am Tor seiner Kirche zu Pistoja [1]). Und doch verdanken sie diese Wirkung nicht dem eigentlich plastischen, sondern einem fremden Prinzip, — dem nämlichen, das auch in jenen abhängigen Kanzelfiguren bestimmend mitwirkt. Giovanni Pisano ist trotz der Gestaltenfülle, die er in überströmender Schaffenslust hervordrängt, durch und durch Architekt, — als gotischer Baumeister geschult. Seine Statuetten an den Kanzeln haften mit dem Rückgrat in dem architektonischen Gliede, das sie schmückend vertreten, und beugen sich in Ausübung dieser besonderen Funktion unter das Gesetz des Baues, dem sie dienen. Das verrät ganz deutlich noch die kleine Madonnenfigur im Museum zu Berlin, die mit ihren auffallend kurzen Proportionen und ihrer abhängigen Haltung unzweifelhaft einst dem Zwischenpfeiler einer Brüstung vortrat. An gewisser Stelle geht die organische Form gleichsam in die unorganische über, und der beseelte Madonnenleib wird wieder zum Marmorblock. Dagegen befreit sich die Auffassung beinahe ganz in der herrlichen Priestererscheinung am Eckpfeiler der Kanzel zu Pistoja, wo der Meister sich offenbar fast ebenso unbeirrt der Natur selbst gegenüber befindet, wie in der Porträtfigur des Scrovegni zu Padua, indem er uns statt des biblischen Aaron oder eines jüdischen Leviten das persönliche Abbild eines Geistlichen aus eigener Umgebung vorführt. So spricht auch aus den freistehenden Statuen Giovanni Pisanos stets die architektonische Grundform. Sie steigen von viereckigem

---

[1]) Im Museo zu Arezzo befindet sich keine Madonna von Giovanni Pisano wie der Cicerone irrtümlich angiebt (p. 326). Die unter diesem Namen dort aufgestellte ist ein späteres Werk schon sienesischen Charakters. Dagegen hat an der Südseite des Domes von Siena, dicht neben der Fassade, die Sibylle wol Anspruch auf den Namen des Giovanni selbst. Vgl. S. 144 Anm.

Sockel zu einem Höhepunkt empor, verjüngen sich konisch nach oben, gipfeln im Kopf fast wie in einer Spitze mit Kreuzblume darauf, — sie sind organisch aufgelöste Fialenrisen. Oder geht unser Auge von der Betrachtung des ausdrucksvollen Hauptes der Madonna, der Arme mit dem lebendig bewegten Kinde aus, so nimmt die Beseelung fühlbar ab, je weiter wir abwärts blicken, und der Marmorblock als vierkantige Pyramide macht sich schon im reichen Gewande, das den Boden berührt, als tektonische Masse kenntlich. Sieht man darauf die geringeren Leistungen der Schule von Pisa, so versteht wol jeder dies unorganische Wesen: die heilsame Regel, die der Meister aufgestellt und selber befolgt, den eigenen Trieb nach lebendiger Bewegung in Schranken zu halten, wird bei den talentlosen Schülern zur starren Schablone; nach der nun bekleidete Obelisken mit menschlichem Oberkörper gemeisselt werden, — sei die Figur stehend, als wirkliches Krönungsglied, oder sitzend oder knieend dargestellt wie z. B. im Tabernakel über dem Eingang des Camposanto oder am Hauptportal des Baptisteriums neben Giovannis eigener Madonna. Der Meister starb 1320. Schon 1313 aber, während Giovanni beim Grabmal der Kaiserin Margarethe beschäftigt sein mochte, ward seinem Schüler Tino di Camaino aus Siena das Monument für Heinrich VII. aufgetragen, das dem Kaiser in Pisa errichtet ward. Und dieser Sienese war es, der im Grabmal Orso († 1321) im Dome auch zu Florenz ein erstes Beispiel dieses Stiles aufgestellt hat, dessen Einfluss nicht übersehen werden darf.

*

Die zweite Phase der Trecentobildnerei Toskanas wird durch Andrea Pisano († 1349) bestimmt. Mit ihm verlegt sich der Hauptsitz der künstlerischen Tätigkeit von Pisa nach Florenz, und hier erst empfängt der gotische Stil die Läuterung zu klassischer Schönheit wieder, die Giovanni Pisano bald völlig ausser Acht gelassen. Erst gegen Ende seines Wirkens gewinnt Andrea durch die persönliche Berührung mit Giotto und gemeinsame Arbeit am Glockenturm des Domes die volle Kraft und Gröfse, deren er fähig war. Und wir beurteilen ihn deshalb häufig noch zu geringschätzend, ja halten ihn gar der spärlichen Freifiguren, die auf uns gekommen sind, nicht

einmal für fähig. So sehr überwiegt die Betrachtung des ersten grofsen Meisterwerkes, der Bronzetür am Florentiner Baptisterium (1330) mit den Reliefs aus der Geschichte Johannes des Täufers[1]).

Freilich ist diese Leistung immer als die sicherste Grundlage festzuhalten, auf der allein sich unser Urteil über die eigenste Natur des Künstlers aufbauen darf. Und da seine Marmorarbeiten vielfach beschädigt oder zerstört, nur ausnahmsweise noch in ihrem ursprünglichen Charakter zur Wirkung kommen, so steigert sich der Wert dieser Bronzereliefs dermafsen, dass sie uns recht eigentlich im Mittelpunkt plastischen Schaffens während der ganzen gotischen Epoche zu stehen scheinen.

Der Stil Andrea's von Pontedera, der sich der Schule wegen Pisano nennt, ist völlig verschieden von dem Giovannis, bei dem er ausgebildet sein soll. Nur der Mafsstab seiner Normalfiguren könnte die Abkunft von diesem Meister bezeugen. Während aber die Marmorreliefs des Letzteren vielfach überfüllt sind, jedes Plätzchen zur bildnerischen Ausgestaltung verwertet wird, gleichgültig, ob immer noch deutlich verfolgbare Körper oder nur Halbfiguren und Köpfe ohne zugehörigen Rumpf dabei herauskommen, so beschränkt sich Andrea auf wenige Personen und ordnet sie übersichtlich in eine Reihe, höchstens in zwei hintereinander. Giovanni nimmt keine Rücksicht auf einheitliches Gröfsenverhältnis, durchfurcht den Stein in freier Willkür mit tiefen Höhlungen und kühner Bohrarbeit und wetteifert so mit den spätrömischen oder altchristlichen Sarkophagreliefs noch gewaltsamer als sein Vater Niccolò. Andrea strebt keineswegs nach den starken Kontrasten von Licht und Schatten, nach der malerischen Entwickelung verschiedener Pläne, hält sogar mit der Andeutung des Schauplatzes, mit perspektivischen Versuchen, den Eindruck der Raumtiefe hervorzubringen, wolweislich zurück. So bewahren seine Kompositionen durchweg mehr Aehnlichkeit mit den Darstellungen der Goldschmiede in getriebener Metallarbeit, —

[1]) Ich habe an zwei Stellen versucht, zur richtigen Würdigung Andrea's beizutragen: „Vier Statuetten der Domopera zu Florenz“ im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen 1887 und „Andrea Pisano“ in den preussischen Jahrbüchern 1889. Bd LXIII. 2.

und da seine figürlichen Gebilde an Stelle flachen Ornaments in die Kassettenfelder der Türe eintreten, so bleibt es in erster Linie die Flächendekoration, von der des Künstlers Vorstellung ausgeht. Um so mehr aber muss es auffallen, dass er nicht nach gleichmäſsiger Ausfüllung der ganzen Fläche, nach allseitiger Verteilung der Massen im Raume strebt, sondern viel Platz frei lässt, als wären die Reliefgestalten nur auf neutrale Grundflächen aufgesetzt, mit dem sie nicht wie mit einer räumlichen Umgebung notwendig und natürlich zusammenhängen. Es bleibt viel Luft in seinen Kompositionen, wie in Wandgemälden und Tafelbildern jener Zeit, so dass man zur Erklärung dieses Himmelsblaues oder Goldgrundes schon, wie bei den Arbeiten des vorigen Jahrhunderts in Lucca, auf graphische Bildercyklen hinweisen muss, welche vor ihm die Geschichten Johannes des Täufers erzählten.

Andrea da Pontedera hat nichts von der dramatischen Ader seines Vorgängers Giovanni Pisano, nichts von dem leidenschaftlichen Temperament, das so ergreifend und wirkungsvoll in den tragischen Scenen der Passion zum Ausdruck kommt. Dagegen besitzt er die ganze Innigkeit der Empfindung, die auch in seltneren Fällen Giovannis Erfindung, wie in jener Anbetung der Könige, mit Anmut durchdringt. Alle seine Gestalten sind von dem gleichen Geist der Milde gereinigt und gewinnen unsere Teilnahme durch die klare Schönheit der liebenswürdigen Natur ihres Schöpfers selber. Aber auch Ereignisse, die zu heftigen Auftritten, zu plötzlichen Ausbrüchen des Pathos Gelegenheit boten, werden von ihm ruhig und vornehm, wie in einer Atmosphäre edlerer Kultur und zahmerer Sitte, zur Erscheinung gebracht. So bleibt der Buſsprediger auch vor dem Tron des Herodes und in Gegenwart des abspänstig gemachten Weibes gemessen wie das Fürstenpaar; so wird der Tanz der Salome, gar oft in mittelalterlicher Kunst ein Schauspiel wilder Gaukelei, hier zum sittigen Duett mit zurückhaltender Mimik; so ist auch die Enthauptung des letzten Propheten nicht als grausige Katastrophe gezeigt, sondern der Vollzug selber der Phantasie des Betrachters überlassen. Dadurch unterscheidet sich auch die ganze Erfindungsweise Andrea Pisanos von der des groſsen Malers, der in Florenz an seiner Seite stand. Nicht so heftig, nicht so leidenschaftlich, nicht so drastisch hand-

greiflich wie Giotto, der Alles auf ein paar starke eindringliche Hauptaccente setzt, bewahrt Andrea seinen Darstellungen den eigenartigen Reiz gleichmäfsig fliessenden Lebens, das Gefühl wahrhaftiger Existenz. Ja, er ist diesem genialen Zeitgenossen selbst überlegen in der psychologischen Durchdringung der ganzen Gestalt, in der sprechenden Offenbarung des innern Wesens unter der Situation des Augenblicks. Denn er beherrscht als Bildner die Ausdrucksfähigkeit des ganzen Körpers weit mehr und rechnet mit ihr überall, wo es dem Maler auf Breite der Gewandung und Fülle des farbigen Reichtums ankommt.

Ganz anders steht es mit den Marmorreliefs am Campanile, wo beide Meister, der Maler und der Bildner, die beide zugleich Architekten waren, notorisch gemeinsam arbeiten. Die sechseckigen Rahmen am Untergeschoss des Turmes sollen die Mauermasse wirksam durchbrechen, in der bunten Bekleidung der Wandfläche durch Marmorinkrustation geradezu die Stelle von Oeffnungen, Fenstern oder Nischen, vertreten. An der Erfindung der Bilder darin hat wirklich der Maler teilgenommen, und es ist ebenso lehrreich für uns wie charakteristisch für die Künstler, den Unterschied ihres Verfahrens zu beobachten. Selbst in dieser Verbindung noch, wo dem Bildhauer doch selbstverständlich die Ausführung in Marmor zufiel, gehen die Naturen neben einander her, denken und schaffen im Sinne der besonderen Begabung und gewohnten Auffassungsweise. Giotto betont die Bildwirkung: er sieht seine Gestalten zugleich mit ihrer örtlichen Umgebung; die Beziehung hinüber und herüber ist das Malerische. Die landschaftliche Scenerie verlangt bei ihm, wenn auch dem damaligen Stande der Malkunst entsprechend nur in beschränktem Mafse, doch das gleiche Anrecht wie die menschlichen Körper darin. Und die Tiefendimension, so bescheiden sie noch sein mag, wird schon beim Erfinden überall ausgebeutet, in der Lagerung und Bewegung der Gestalten, in der Gruppierung der Personen mit Bäumen, Tieren und sonstigen Gegenständen. So schildert Giotto die Erschaffung Adams und Evas, die Arbeit der ersten Eltern, so auch die Trunkenheit Noahs bei seinem Weinfass unter der Rebenlaube fast schon in perspektivischer Entwicklung der Raumtiefe. — Andrea Pisano dagegen bevorzugt die körper-

liche Form, drängt dazu ihr gröfseren Mafsstab innerhalb des Rahmens einzuräumen und beschränkt sich lieber auf den Vordergrund. Hier und da scheint der Bildhauer nach dieser Einsicht schon die Erfindungen des Malers bei der Uebertragung in Marmor vereinfacht, d. h. auf das Plastische zurückgeführt zu haben. So ist bei der Bändigung des Rosses das Hineinspringen in die Tiefe vorausgesetzt, bei der Schiffahrt die unendliche Weite noch fühlbar, obschon die Gestalten im Kahn auf schmaler Grundfläche dahingleiten, bei Herkules und Antäus, der Erfindung des Wagens und des Pfluges die malerische Vorstellung immer noch durchzuspüren, ja in den Reliefs „der Maler“ und „der Bildhauer“ bei der Abwägung der Massen sogar auf Polychromie gerechnet. Dagegen müssen „die Heilkunde“ und die „Webekunst“ als eigene Schöpfungen des Bildhauers allein anerkannt werden, dessen Anteil an der Ausführung immer überwiegend bleibt. Hier, wo er auf dem eigensten Gebiet sich bewegt, das er nach den Erfahrungen längerer Schultradition beherrschen gelernt hatte, und wo er nicht erst wie bei den Bronzetüren, sich mit den Anforderungen einer ungewohnten Technik auseinandersetzen musste, hier erst werden wir der ganzen Kraft und Grofsartigkeit inne, deren Andrea fähig war. Als Prüfstein mag auch bei ihm die Wiedergabe des Herakles hervorgehoben werden, die zum Vergleich mit Giovanni und Niccolò Pisano herausfordert. In dieser lebensvollen Gestalt eines nackten Mannes, mit dem Löwenfell, über Haupt und Schultern geschmackvoll drapiert, die rechte Hand seitwärts auf die Keule stützend, erscheint uns gleichsam ein Typus der innigen Durchdringung mit antikem Formensinne, welche der italienischen Gotik damals gelang. Es ist eine Breite und Wucht in allen diesen Gestalten, wie die Wirkung an solcher Stelle sie forderte, eine Freiheit des Vortrags und ein Geschmack in der Gewandung, wie sie Giotto nicht besitzt.

Der dritte Faktor, der unsere Beurteilung des Meisters bestimmen soll, sind seine Freifiguren, deren geringe auf uns gekommene Zahl erst neuerdings nachgewiesen worden. Dem Erzähler des Johanneslebens am Baptisterium würden wir vielleicht kaum vorzügliche Leistungen in statuarischer Kunst zutrauen. Wer aber die Einzelgestalten der Tugenden, drunten an der Tür, in ihrem künstlerischen Wert erfasst hat, wer die Marmorreliefs

am Campanile zu würdigen weiss, und sich klar macht, welch ein echter plastischer Sinn dazu gehörte, unter den beschränkenden Bedingungen und angesichts der völlig andersartigen Beispiele der bisherigen Skulptur so durchweg gediegene und wirksame Bildwerke zu Stande zu bringen, der wird sich kaum mehr wundern, wenn in den vollausgerundeten Statuen die Liebenswürdigkeit seiner Auffassung, die Geschmeidigkeit seines Vortrags, der Körperformen wie der Draperie, sich auf's Glücklichste mit statuarischer Haltung und einer gewissen Hoheit verbinden, die Giovani Pisano durch fremde Mittel erreichte. Anmut und Frische zeichnet die beiden kleineren Statuetten in der Domopera zu Florenz aus, in denen er die fürstliche Jungfrau Reparata und Christus selbst als milden Lehrer der Welt verkörpert hat [1]). Grofsartigen Schwung müssen wir dagegen der tronenden Madonna über dem Hauptportal des Domes von Orvieto auch jetzt noch zuerkennen, wo sie durch barbarischen Anstrich mit Bronzefarbe ein gut Teil ihres ursprünglichen Charakters eingebüfst hat. Andrea verstand es sehr wol, wenn es verlangt war, auch eine „Majestät" zu schaffen. Das würde auch die stehende Himmelkönigin auf der Spitze der Domfassade von Pisa beweisen; nur bin ich bei der grofsen Entfernung und allzu blendenden Beleuchtung nicht ganz sicher geworden, ob dies bedeutende, bisher fast garnicht anerkannte Werk noch Andrea selber oder schon seinem Sohne Nino beizumessen sei.

Nino bewahrt in gewissem Grade noch die harmonische Verbindung antiken Schönheitssinnes mit der christlichen Gefühlsweise, wie Andrea sie erreicht; aber er neigt bald mehr zu Lieblichkeit und Beziehungsreichtum, die besonders für die monumentaleren Werke, wie gröfsere Statuen und Grabmäler [2]), verhängnisvoll werden kann. Schon die Häufung von Motiven in seinen Madonnenfiguren nötigt ihn, die untere Hälfte des Körpers, die dabei ruhig bleibt, durch künstliche Mittel, durch

---

[1]) Wegen der Zuschreibung dieser Arbeiten muss ich auf meinen oben erwähnten Aufsatz im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen verweisen.

[2]) Ich denke hier nicht allein an das Grabmal Saltarelli in Sta. Caterina zu Pisa, sondern auch an das der hl. Margarethe zu Cortona, das wol eher als mit Sienesen (wie der Cicerone meint) mit Nino Pisano in Verbindung zu bringen ist. Die Reliefs des Gradino sind sehr bezeichnend und für die Wandlung des Reliefstiles wichtig

eleganten Schwung, Faltengehänge u. dgl. interessant zu machen. Und das verstärkt sich noch bei den Schulkräften zu denen auch sein Bruder Tommaso und eine Reihe von Sienesen gehört: bei ihnen geraten die Beine in eine wiegende Bewegung, und die Falten des Kleides verlaufen doch in starren Rändern zur Seite. Auch auf dieser Bahn war ohne die Lebensquelle im eigenen Empfinden der Künstlerseele nicht weiter zu kommen. Jeder Versuch den Stil zu vergröſsern, muss misglücken, wenn die Begabung nicht auch hinreicht, die Formen mit gewaltigerem Wesen zu durchdringen. Das zeigt der letzte Nachfolger dieser Richtung am deutlichsten: Alberto di Arnoldo, ein Steinmetz aus der Lombardei, der sich in Florenz an Ninos Werken gebildet. Seine Madonna zwischen zwei leuchtertragenden Engeln auf dem Altar der Loggia del Bigallo (vollendet 1364; der eine der Engel übrigens offenbar von Michelozzo ergänzt ist innerlich leer und öde, und überlässt auch in der äusserlichen Durchführung schon allzuviel der ergänzenden Bemalung.

*

Trieb man dagegen die Lust am Beziehungsreichtum oder an genrehaften Zügen aus dem Menschenleben noch weiter als Nino Pisano, so blieb die Abirrung in malerisches Wesen unvermeidlich. Kein Wunder, wenn dieser Schritt von einem Bildhauer vollzogen wird, der eigentlich als Maler geschult war, und sich schon als Meister umfassender Wandgemälde einen Namen gemacht hatte, bevor er in die andere Zunft übergriff. Ich meine Andrea di Cione, genannt Orcagna († 1368), dessen Tabernakel in Orsanmichele den Mittelpunkt plastischen Schaffens zu Florenz in der dritten Phase des Trecento bezeichnet. Kundige florentiner Architekten von heute haben ihn als Erzgotiker, als den Schöpfer eines wirklich gotischen Stiles in Florenz hervorgehoben. Das wäre bedeutsam genug, da dieser „Tempietto della Madonna“ doch nur ein dekoratives Gebilde genannt werden kann, das in Gefahr ist über der Mannichfaltigkeit des Schmuckes die Klarheit des Aufbaues einzubüſsen. Was die Geschichte der Plastik betrifft, so ist gerade Orcagna der heimliche Zerstörer des gotischen Stiles. Der erste groſse Bildner dieser Periode, der geborener Florentiner war, bringt auch das malerische

Element hinein, das die Skulptur auflöst. Es liegt keineswegs an dem frischen Natursinn, an dem sogenannten realistischen Streben dieses Mannes; denn davon verträgt die Skulptur, auch die gotische, ein gut Teil, — um nicht mehr zu sagen! Es liegt an der malerischen Auffassung, in welcher dieser Kopf zu denken gewohnt ist, und es sind wesentlich seine Reliefs, wo diese Anschauungsform zur Geltung kommt. Man hat mit Recht betont, dass er sich an Giotto gebildet, und ihm die ernste Gröfse, den mächtigen Sinn, ja etwas Derbheit abgelernt. Er ist in der Tat dem genialen Maler weit näher verwandt als Andrea Pisano. Aber das sind Vorteile, die an dieser Stelle nur einzelnen Figuren zu gute kommen, wo sie allein erscheinen, wie wo sie zusammen auftreten. Klarheit des gewählten Moments, Entschiedenheit des Handelns sind die Folge, — sind die unläugbaren Vorzüge auch seiner Kompositionen. Aber diese Bilder rechnen mit der Tiefe des Raumes als mit einem wichtigen Faktor, und da stellt sich sofort der Uebelstand heraus, der auch in den Reliefs am Campanile hervorgetreten sein müsste, wenn die Ausführung Andrea Pisanos nicht der Erfindung Giottos das Gegengewicht gehalten hätte. Der Mafsstab der Normalfiguren in seinen achteckigen Rahmen ermöglicht nur eine Reihe, höchstens zwei dicht hintereinander. Orcagna zeigt uns trotzdem zwei Stockwerke übereinander und die Treppe, die vom Erdboden zur Tempelhalle emporführt, sogar in voller Vorderansicht, indem er durch Verjüngung der Körpermafse die unzureichende Entfaltung der Perspektive zu ersetzen wähnt; er wagt es ebenso, in der Geburt Christi, den landschaftlichen Hintergrund mit der Verkündigung an die Hirten in der Ferne hineinzuziehen, während gerade die volle Körperhaftigkeit der vorderen Gestalten dem Auge verbietet die kleinen Puppen darüber als gleiche, nur entferntere Wesen anzuerkennen. Als Gemälde gedacht ist vollends das grofse Hauptrelief an der Rückseite der Altarwand, wo die symmetrische Klarheit der oberen Himmelfahrt Marias mit der gedrängten Ueberfülle der unteren Hälfte, wo dem Auge näher, doch im kleineren Mafsstab der Tod Marias geschildert wird[1]), auf's Unangenehmste contrastieren. Hier

[1]) Es ist wol nicht unwichtig beim Anblick der Felshöhle, wo diese untere Scene stattfindet, an ähnliche Arrangements hellenistischer Reliefs zu erinnern.

sieht man, wie der Meister, um seine malerische Erfindung durchzusetzen, sich wenig scheut, die plastische Rundung der Körper zu opfern, ja zu allerlei Auskunftsmitteln seine Zuflucht zu nehmen, welche die Wahrheit seiner „realistischen" Gesinnung Lügen straft. Darnach entdecken wir die selbe Willkür auch in den kleineren Reliefs und selbst da, wo nur eine Einzelfigur in ruhiger Haltung gegeben wird. Das Hochrelief quillt hier aus den Rahmen hervor, in deren architektonisches Gesetz der Meister sich nicht zu schicken weiss, oder die Leiber werden an der uns abgewandten Seite verkümmert, um sie in einer Schrägstellung zu geben, der er als Maler auf seiner Bildfläche vielleicht, nicht aber als Bildner im Marmelstein gewachsen ist. So gern wir das frische Leben hier eindringen sehen, gegenüber der hölzernen Starrheit geringer begabter Zeitgenossen, so freudig wir den kräftigen Sinn für die leibhaftige Erscheinung und den Wert der ganzen Gestalt wieder begrüfsen, — die Schwächen der Leistung als Hauptbeispiel im Entwickelungsgange der Skulptur darf nicht verhehlt werden, eine Ueberschätzung Orcagnas als Bildhauer nicht weiter um sich greifen. Die individuellen Züge in den beiden Köpfen zuäusserst rechts in zweiter Reihe beim Tode Marias, d. h. des eigenen in der Kappe und eines vornehmen Herrn im Reisehut, erscheinen allerdings wie eine Vorahnung, dass ein Menschenalter nach 1359 das Quattrocento vor der Tür stehe; aber wichtiger bleibt die Verbreiterung und Erfüllung der biblischen Figuren von Innen heraus, das Wachsen des Fleisches zu gesunder Fülle; denn diese Wiedergeburt erwärmt und erlöst den abstrakten Idealismus der Gotik und zersprengt allmählich die architektonischen Schranken des kirchlichen Stiles. Darin liegt die historische Bedeutung Orcagnas für das Schicksal der Bildnerei Italiens, — in der Reaktion gegen die ausschliessliche Betonung des blos Construktiven, zu Gunsten der umhüllenden Rundung. Er hatte gleichsam die Mission mit gesundem Sinn für die umgebende Natur auf den Punkt zurückzuführen, zu dem Niccolò Pisano durch die Anschauung antiker Vorbilder gelangt war. Aber beide blieben noch unfähig mit ihren eifrig erlernten Mitteln das wirkliche Dasein selber künstlerisch zu bewältigen, und was sie liebten und wollten auch schöpferisch zu gestalten.

Es ist bezeichnend, dass wir von Orcagna kein vollrundes Bildwerk, keine gröfsere Statue besitzen, und dass in Florenz, wo es galt, am Glockenturm die Nischen mit Prophetenfiguren zu füllen, die Maler der Stadt beauftragt werden, sie zu entwerfen und, nachdem der Steinmetz sie nach der Zeichnung ausgehauen, auch noch mit Farben zu vollenden. Das beweist, wie das ganze Verfahren Orcagnas, dass es dem allgemeinen Kunstbedürfnis nur auf den bildmäfsigen Eindruck ankommt, dass man nur dargestellt sehen will, was die Erscheinungen des Lebens bieten, aber noch kein Gefühl dafür hat, welche Kunst für dies oder jenes beanlagt und deshalb zu bevorzugen ist, noch kein Verständniss für spezifisch malerischen oder spezifisch plastischen Kunstgenuss besitzt. Deutlicher als durch jenes Verfahren bei den Statuen am Glockenturm kann der Tiefstand der statuarischen Kunst als solcher nicht ausgesprochen und urkundlich verbrieft werden. Und dieser allein erklärt es, weshalb darnach ein deutscher Statuenmacher wie Piero di Giovanni solchen Anklang finden konnte, als er im letzten Jahrzehnt des Trecento nach Florenz kam, — und weshalb dieser Fremde solange das Feld behauptet, bis Niccolò d' Arezzo als Wegbahner erschien und Donatello endlich als wahrer Erlöser auftrat.

*

Auch dieser Ueberblick über die Wege der toskanischen Skulptur im XIV. Jahrhundert, den wir besonders auf die Entwicklung des Stiles als notwendigen Ausdruck der inneren Gesinnung gerichtet, hat wol an keiner Stelle die Erinnerung an die Martinsgruppe vom Dom zu Lucca wachgerufen, so dass man sagen müsste, hierher könnte auch jenes Marmorbild von Ross und Reiter und Bettelmann in lebensgrofsem Mafsstab gehören. Nirgends ist unserm spähenden Auge ein ähnliches Werk der Freiskulptur begegnet; sondern überall beschränkt sich die Tätigkeit auch der bedeutenden Meister, die wir allein betrachtet, fast ausschliesslich auf dekorative Aufgaben geringerer Dimension. Kanzeln, Grabmäler, Altäre, werden mit mehr oder weniger zusammenhängenden Figuren und historischen Reliefs geschmückt, und der Aufbau dieser Monumente schon ist zu vielteilig und nach gotischer Weise zergliedert,

als dass die Gestalten daran eine gewisse bescheidene Gröfse überschreiten könnten. Nur selten einmal wird an Kirchenportalen oder sonst an öffentlicher Stelle ein vollausgerundetes Standbild errichtet, und auch da selbst geht man nicht zur vollen Leibhaftigkeit oder zur Vergröfserung menschlicher Proportion voran.

Ausserdem widerspricht die grofsartige Auffassung, die unbefangene Wahrheit dieser Gruppe, und die schlichte, von jeder konventionellen Manier des gotischen Stiles freie Durchführung allen Phasen der toskanischen Skulptur, die wir kennen gelernt. Nichts von der leidenschaftlichen Energie und der asketischen Dürre des Giovanni Pisano, — im Vergleich zu seiner Bewegtheit geradezu starr! — Nichts von der liebenswürdigen Anmut und geschmeidigen Frische des Andrea da Pontedera, dessen Darstellung des Pferdes sowol wie des Menschenleibes so völlig verschieden ist! — Dem derberen Wirklichkeitssinn des Andrea Orcagna wäre auch diese Erscheinung wol eher verwandt, aber völlig fremd wieder seiner malerischen Vortragsweise, seiner Bevorzugung des bildmäfsigen Reliefs, die ihn von monumentaler Freiskulptur gerade so weit entfernt. Je mehr wir uns der zweiten Hälfte des gotischen Jahrhunderts nähern, desto unvereinbarer wird eine solche Umgebung für die Martinsgruppe. Und folgen wir gar Ridolfis Meinung und suchen die Entstehung um jene Zeit, als auch im Dombau zu Lucca die toskanische Architektur entscheidend eindrang, und den alten romanischen Innenraum der Umgestaltung nach dem Vorbild florentinischer und sienesischer Kirchen unterzog, — wo wäre seit 1372 überhaupt noch der Mut zu dergleichen Wagnis in der Skulptur, wo auch nur in diesen Gewändern ein Anflug spätgotischer Draperie oder in der Haltung der Figuren die unvermeidliche Kurve?

*

Keine Betrachtung dieser allgemeinen Eigentümlichkeiten des Trecentostiles in Toskana wirkt jedoch so schlagend wie ein einziger Vergleich mit einem bestimmten Denkmal, das die nötigen Anhaltspunkte bietet. Nur ein ähnliches Reiterbild, womöglich eine Gruppe, kann überzeugend über die Unterschiede belehren. Nun, wir sind in der glücklichen Lage, diesen entscheidenden Streich zu führen. S. Martin im Trecento ver-

weist diesen Gefährten selbst aus seiner Nähe. Wir besitzen nicht weit von Lucca ein herrliches Werk, das die nämliche Scene mit dem Bettler darstellt. Es ist ein Marmorrelief in dem rundbogigen Tympanon des Hauptportales an San Martino in Kinsica zu Pisa. Freilich muss auch hier erst die Entstehungszeit und die künstlerische Herkunft der Arbeit bestimmt werden, denn Urkundliches ist nicht überliefert; aber die Geschichte des Baues wie die gleichzeitigen Denkmäler der Malerei kommen uns in wünschenswerter Weise zu Hülfe. Die jetzige Kirche, im südlichen Teil von Pisa, wurde in Folge einer Schenkung Papst Johannes' XXII. an Bonifazio Novello della Gherardesca, der das frühere Gotteshaus mit zugehörigem Spital in ein Kloster für Franziskanerinnen umzuwandeln beschloss, im Jahre 1332 begonnen, 1338 der Hochaltar noch vom Stifter selbst ausgestattet, und das ganze Kloster im Laufe von vierzig Jahren vollendet. Aus dieser Bauzeit stammt auch die erste Ordnung der Fassade mit weisser und bläulicher Marmorinkrustation, während das Obergeschoss laut Inschrift 1606 modernisiert worden[1]).

Das Basrelief über der Tür zeigt die Gruppe in pyramidalem Aufbau vorzüglich in das halbrunde Bogenfeld hineinkomponiert. Der Heilige in runder Kappe und Reisekostüm kommt von links hergeritten; der Bettler tritt ihm von rechtsher in den Weg und hüllt sich bereits in das Ende des langen Manteltuches, das der mitleidige Reitersmann von der eigenen Schulter gezogen und nun in der Mitte durchteilt. Beide fassen den Stoff an dieser Stelle, so dass die Schneide des Schwertes über dem Kopf des Gaules einsetzt, und so eine wolmotivierte Abstufung und lebendige Einheit des Ganzen erreicht wird. „Völlig sichere Behandlung auch des Ensemble der Erscheinung findet sich in Verbindung mit verständnissvoller Detailbildung nur in einer Ausnahme — schreibt H. Weizsäcker[2]) — bei dem überhaupt weitaus bedeutendsten Pferdebilde des Trecento, dem Rosse des hl. Martin, dessen wolgelungene Figur die Portallünette über dem Eingang von S. Martino zu Pisa schmückt und wol gleich den im Innern der selben Kirche erhaltenen Fresken in seiner Entstehung auf die Schule Giotto's zurück-

[1]) Grassi, Descrizione storica ed artistica di Pisa.

[2]) Das Pferd im Quattrocento, Göttinger Dissertation 1886. p. 14.



St. Martin in Pisa.

geht, wenn wir nicht den Meister selbst als den Urheber dieser vorzüglichen Arbeit anzunehmen haben.“ — Vollkommen einverstanden, dass die Zeichnung dieser Gruppe selbst eines Giotto würdig wäre, möchte ich doch in der Zuweisung nicht so weit gehen. Die im Innern der Kirche erhaltenen Wandmalereien sind freilich zu arg zerstört, um ein bestimmteres Urteil zu gestatten, doch wol sicher sienesischen Ursprungs. Und ich muss gestehen, auch der Stil des Marmorreliefs erinnert mich, mehr denn an Giotto, an einen sienesischen Maler wie Simone Martini und geradezu an dessen Darstellung der Legende dieses Heiligen in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Mit den Hauptpersonen dieser Scenen, ihrem etwas behäbigen und doch eleganten Gebahren, stimmt das Wesen dieses gutmütigen Reiters überein, ja, bis in die Haltung der Hände und die Beweglichkeit ihrer Gelenke, die bei Simone Martini so eigentümlich halb vornehm, halb geziert ist, als zeichne er darin die Vorschrift des feinen Anstands und die modischen Sitten von Siena. Allerdings ist eine genauere Uebereinstimmung der Komposition nicht vorhanden; denn in Assisi ist der Bettler links und der Heilige reitet nach rechts, sie kommen sich also nicht entgegen, und das Manteltuch wird nicht hinterwärts geschnitten, sondern hängt vorn herunter. Das Pferd im wallenden Schmuck der Mähne zeigt uns ein malerisch eingerahmtes Gesicht, als ahnte das Tier in dem Bettler den Gottessohn. — Im Uebrigen ist es wol überhaupt wichtiger, auf verwandte Erscheinungen in den grofsen Hauptgemälden des Camposanto zu Pisa hinzuweisen, wo uns im Triumph des Todes unter den Reitern der berühmten Cavalcade, die vor dem Anblick der offenen Gräber stockt, ganz ebensolche Herren in fast identischem Kostüm begegnen. Die Korpulenz dieser Vornehmen, die rundlichen Lenden und Bäuche fallen uns hier wie dort ebenso auf. Das heisst also, wir haben auch entscheidende Aehnlichkeit mit Leistungen aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts vor uns, welche den besonderen Charakter von Pisa zwischen Siena und Florenz recht anschaulich zum Ausdruck bringen[1]). Das Wichtige ist der malerische Gesamtcharakter des Ganzen, der auch trotz der Unterordnung unter die Anforderungen des Flachreliefs fühlbar bleibt, und durch die Bemalung des Mar-

[1]) Vgl. H. Thode im Repertorium f. Kstwschft. XI. 1888. p. 13 ff.

mors, von der sich deutliche Spuren erhalten, nur erhöht werden konnte. Ueberall hat der Künstler sich bemüht, die Gewandung selbständig zu beleben, und ihr unabhängig von der körperlichen Form, an deren plastischer Durchbildung im eigentlichen Sinne ihm weniger gelegen scheint, durch Augenblicksbewegung ein eigenes Interesse zu leihen. Immer allerdings bewahrt er dabei die Klarheit der Formen und den deutlichen Zusammenhang aller Bewegungen der Gestalt selbst.

Die Beziehung zu Siena gewinnt noch erhöhte Bedeutung, wenn wir die Arbeit des Marmorbildners selbst in's Auge fassen. Hier ist durchaus nichts von der Pisaner Lokalschule gegen die Mitte des Trecento zu erkennen, wo Nino d'Andrea, Cellino di Nese und deren geringere Genossen die Manier bestimmen. Ich finde vielmehr in Allem, was nicht der malerischen Vorlage, deren Voraussetzung mir notwendig scheint, auf Rechnung gebracht werden kann, die auffallendste Uebereinstimmung mit einem Teil der Skulpturen an der Fassade des Domes von Orvieto. Hier trifft man an dem Pfeiler, dessen Mitte mit dem königlichen Stammbaum Christi verziert ist, unten, wo der offene Sarkophag mit dem Skelett Abrahams zu sehen ist, zwischen den mannichfaltig bewegten Richtern und Propheten des jüdischen Volkes einige Figuren von frappanter Aehnlichkeit mit dem Bettler. So stehen ganz links die beiden Reihen nackter, nur mit einem Manteltuch umhüllter Männer, ein Schriftband in der Linken, die Rechte lehrhaft erhebend. Ebenso auf der rechten Seite, in der Nähe der Frau, die als Deborah erklärt wird. Nur die Gewandung ist hier und da faltenreicher, sonst ebenso um den Leib gezogen, sogar die Haltung der Beine, die schreitende Stellung der Füſse, die Art der Armbewegung, ja der Typus der Köpfe durchaus verwandt. Dazu kommt endlich die gleiche technische Behandlung der Augen, die mit stark betonten Rändern und weit geöffnet ohne Andeutung der Iris und Pupille gegeben sind, und der Haare, deren welliges Gelock eingehend durchgearbeitet ist, — in Orvieto, so nah dem Beschauer, natürlich noch schärfer, als in dem Flachrelief über der Tür von S. Martino[1]).

[1]) In der ersten Rankenwindung rechts ist auch Balaam mit dem Esel dargestellt und hier ersichtlich genug, dass der Bildhauer in Orvieto nicht selbst so feine Beobachtung des Rosses zu geben gewusst hätte.

Jedenfalls gehört dies Marmorwerk in Pisa zu den reizvollsten, von echtester Trecento-Empfindung erfüllten Schöpfungen der italienischen Skulptur, und darf als klassisches Muster bezeichnet werden, wie damals die Barmherzigkeit S. Martins dargestellt wurde, und wie man sie damals annähernd auch in Lucca zu erwarten hätte. Charakteristisch ist auch hier in Pisa die malerische Auffassung und die völlige Durchdringung der drei Wesen in ihrer Gemeinschaft mit dem Lebensgefühl der Zeit. Ein Vergleich mit der Marmorgruppe des Domes zu Lucca muss den weiten Abstand zwischen dieser Kunst und jener überzeugend dartun. Nur wer diese Unterschiede versteht, kann auch den Wert und die Berechtigung der einen wie der anderen ermessen. Wer für das innere Leben der Kunstwerke weniger empfänglich ist, und den Geist der verschiedenen Menschenalter nicht herauserkennt, der mag sich an äussere Zeichen halten, wie z. B. die Tracht, in welche der Reitersmann gekleidet ist. Im XIV. Jahrhundert haben wir den langen über die Kniee reichenden Rock mit kurzen Aermeln, die sich schräg erweitern, und am Armgelenk abgeschnitten, unter dem Ellenbogen mehr oder weniger spitz herabhängen; darunter noch enge Aermel bis an das Handgelenk. Die runde Kappe, unterm Kinn gebunden, und die nämliche Form der Sporen sehen wir in den Wandgemälden des Simone Martini, beim Heiligen selbst oder beim Gefolge des Kaisers Julian, der die Schwertleite an ihm vollzieht. — Nichts von alledem in der Reiterfigur am Dome zu Lucca, deren Charakter uns doch wie die schlichte Gestalt des Bettlers daneben das Vertrauen aufrichtiger Wirklichkeitstreue wol eher erweckt, als den Nachgedanken an klassische Muster. Aus demselben Grunde wird auch ein Blick auf die Darstellung des Pferdes entscheidend. Im Relief zu Pisa sehen wir die kurz gebaute aber wol proportionierte Rasse, die für solche Kompositionen mit wenigen Menschengestalten besonders willkommen sein musste. Schon am Brunnen von Perugia tritt sie uns, neben einem antikisierenden Rösslein, auf dem der Kavalier dahersprengt, frischweg nach dem Leben in dem derberen Zelter entgegen, der friedlichen Ganges eine Edeldame zur Falkenjagd trägt. Er erscheint ebenso auch auf den Reliefs des Andrea Pisano am Glockenturm zu Florenz, wenn auch nicht frei von

dem Einfluss antiker Kunsttradition, und begegnet uns auch sonst überall in Toskana, wo nicht besondere Leibrosse oder Pferdeporträts gegeben werden sollen, wie dies z. B. bei der Darstellung des Feldhauptmanns Guidoriccio de' Fogliani im Stadthause zu Siena von der Hand Simone Martinis der Fall sein könnte, — ganz abgesehen davon, wie weit ein Trecentokünstler auch beim besten Willen die unerlässlichen Mittel besitzt, solch Vorhaben zu verwirklichen.

Das Pferd S. Martins in Lucca gehört einer anderen Rasse gestreckten Baues an, die hochbeiniger, langhalsiger als die soeben betrachtete, auch im Kopf die unterscheidenden Merkmale nicht verkennen lässt. Sollten in solchen und andern positiven Eigenschaften nicht genug Anhaltspunkte gegeben sein, die nächstverwandten Erscheinungen herauszufinden, und so, wie örtlich auch zeitlich den Ursprung zu bestimmen, nachdem wir uns — denk' ich — von allen Seiten überzeugt, dass dieser S. Martin im ganzen Trecento Toskanas als Fremdling dastünde.





S. Regulus und die Arianer. Lucca.

VIII

Die Entstehungszeit der Martinsgruppe

Jetzt erst, nachdem alle Hindernisse, welche der freien Beurteilung des Denkmals nach seinem eigensten Charakter entgegenstanden, geduldig hinweggeräumt worden, ohne uns einseitig gegen die Erwägungen zu verschliessen, welche Andersdenkende etwa zu abweichendem Urteil berechtigen könnten, dürfen auch wir uns gestatten den Weg einzuschlagen, den wir sonst für den natürlichsten gehalten und unsererseits zuerst versucht hätten. Kehren wir also zu dem Ausgangspunkt zurück, wo wir zur Prüfung der Gründe Ridolfi's von dieser Bahn abgelenkt.

Die Meinung Crowe und Cavalcaselle's freilich, die Martinsgruppe sei nach der Inschrift des Guidetto von 1204 in diese frühe Zeit des XIII. Jahrhunderts zu setzen und dem selben Meister zuzuschreiben, der eben die ganze Schmuckfassade errichtet habe, müssen wir schon auf Grund einer genaueren Bekanntschaft mit den Werken und der Begabung des Guido da Como zurückweisen. Höher begabte, doch in ähnlicher Schule gebildete Hände erkannten wir zu beiden Seiten des Hauptportales, wie an dem Nebeneingang rechts, in dem Monatscyklus, der Martinslegende und der Geschichte des heil. Regulus. Und da bleibt natürlich die nächste Frage, zu welchem Teil dieser seit 1233 unter den Vorstehern Belnato und Aldibrand

ausgeführten Skulpturen der Vorhalle die Marmorgruppe an der Aussenseite gehören könne. Ja, wir werden durch den gegenständlichen Zusammenhang wol zwingend längst dazu hingedrängt, eine unmittelbare Verbindung der „Barmherzigkeit S. Martins" mit den übrigen Darstellungen aus seinem Leben vorauszusetzen, und vor allen Dingen zu versuchen, wie weit uns dieser Hinweis führt. Die fast als Freiskulptur gearbeitete Gruppe draussen auf den Konsolen giebt sogar die erste Scene, mit der die bildliche Erzählung dieser Legende gewöhnlich einsetzt, und — historisch genommen — wird also seit 1233 zu den Seiten des Hauptportales mit dem Cyklus fortgefahren, der hier am Mittelbogen der Front beginnt.

Dazu kommt noch ein äusserer Umstand. Die beiden Konsolen, auf denen das Ross S. Martins fufst, sind wie die einzelne rechts, dicht neben dem Glockenturm, anders gearbeitet als die drei andern, welche links von der Mitte, unbenutzt geblieben. Die letzteren, von denen übrigens wieder das innere Paar etwas tiefer angebracht ist als die äussere einzelne, die also jedenfalls schon von vornherein für verschiedenartige Bildwerke berechnet waren, schliessen sich in der Arbeit mehr den oberen Gesimsen der Fassade an, und werden gleichermafsen von kauernden Menschenfiguren getragen, wie auch unter der reichskulpierten Mittelsäule der ersten Galerie ein sitzender Gnom als Träger vorkommt. Die drei Konsolen rechts sind roher und altertümlicher in der Grundform wie in dem Bildwerk. Die erste beim Campanile zeigt unten einen Mann, der in ein Horn bläst, und an der Corniche wilde Bestien. Darauf steht eine Halbfigur in mehr als natürlicher Gröfse, welche Ridolfi als die Büste einer jungen Frau beschreibt. „Es ist unmöglich den Gegenstand der Darstellung zu erraten, da sie kein Attribut in der rechten Hand hat, die allein noch übrig ist, seitdem die andere abgebrochen; der Arm ist erhoben und mochte so etwas halten, das sie hätte erkennen lassen. Die Haare, über Stirn und Schläfen zurückgestrichen, fallen seitwärts bis zur Kinnhöhe herab und vereinigen sich im Nacken. Sie trägt ein Gewand mit Taille und engen Aermeln, und ein Tuch fällt vorn über den Leib, bis unter den Busen. Man darf nicht sagen, es sei eine schöne Skulptur; denn die Gestalt ist völlig lahm in der Bewegung und in der Haltung des erhobenen Armes. Dennoch fehlt ihr nicht grofse Breite

und Grandiosität, und das Gesicht ist sehr schön." (L'Arte in Lucca p. 92.) — Wie aber, wenn diese Halbfigur garnicht als solche gedacht ward, sondern nur das Fragment einer gröſseren Statue ist — und wenn sie gar kein Weib sondern einen jungen Mann darstellt? — Es bleibt seltsam genug, dass Ridolfi garnicht aufgefallen, dass die Haltung der beiden Arme, wie der übrigen Büste fast ganz die nämliche ist, wie beim hl. Martin daneben. Der rechte Arm, dessen Bewegung nun lahm erscheint, führte in der Hand das Schwert und die Linke fasste das Manteltuch, dessen oberes Ende eben als jenes bei weiblicher Kleidung unerklärbare „Stück Tuch" (pannicello) über die Brust herabfällt, unter dem sich nun auch der Leibrock mit engen Aermeln, der um die Taille gegürtet war, von selbst erklärt. Wir haben in dieser allegorischen Frau nichts anderes vor uns als den Rest einer älteren Statue des Schutzpatrones, welche stilistisch mit den Konsolen zusammengehört, auf denen die jetzige steht, und auf deren letzter neben dem Campanile dies Fragment, wer weiss wann, Aufstellung gefunden. Damit ist ein neuer Beweis für unsere Ansicht über die allmähliche Entstehung der Vorhalle unvermutet gewonnen, aber auch ein neues Zeugnis für die Bildhauertätigkeit in Lucca, welche schon bei der Ausführung dieser ältesten Teile des Atriums ein Kolossalbild des Heiligen mit dem Bettler hervorgebracht hat, das durch irgend einen Unglücksfall zusammenbrach und deshalb, möglichst ähnlich, erneuert wurde! — Damit beantwortet sich aber auch unsere Frage, ob die jetzige Martinsgruppe vor den um 1233 begonnenen Reliefs aus der Martinslegende neben dem Hauptportal entstanden sein müsse, von selbst zur vollsten Befriedigung.

Die beiden Konsolen unter dem Rosse haben an den Cornichen ebenso wilde Bestien im Kampf, Drachen und Menschenköpfe, und am Untersatz hier einen Bären nnd einen Bauern, die sich in grimmiger Umarmung erdrücken wollen, dort ein Paar von Drachen aufrecht einander gegenüber, als fauchten sie sich lechzend an. Für die aussergewöhnliche Last, die sie von Anfang zu tragen hatten, sind sie stärker und plumper gebildet, und ihr Schmuck entspricht dem derberen Geschmack ihrer frühen Entstehungszeit. Ist es doch nicht mehr als natürlich, dass für die Darstellung des Haupttheiligen,

dessen Namen die Domkirche führt, und des allgemeinen Schutzpatrons der Stadt zuerst Sorge getragen wurde. Hier stand also das ältere, gröfsere Steinbild, dessen Büste nur uns daneben erhalten ist, wol noch als Guido da Como die oberen Galerien begann. Und denken wir an die mittelalterlichen Zustände und den Aberglauben des Volkes, der statt des Heiligen sein marmornes Abbild als Palladium der Gemeinde verehrte, so ergänzt unsere Phantasie sich leicht einen Hergang, wie etwa ein Missgeschick beim Bau der oberen Schmuckfassade den Steinkoloss auf diesen Konsolen drunten zu Fall gebracht, und damit den ferneren Aufenthalt des Meisters Guido, der den Bau leitete, in Lucca unmöglich gemacht habe. So wäre der Giebel der Fassade unvollendet geblieben, und der nächsten Bildnergeneration die Aufgabe zugefallen, das zertrümmerte Marmorwerk selbst zu erneuern. Das könnte sich zwischen 1233 und 1246, wo wir Guido Bigarelli in Pisa finden, ereignet haben[1]) und dieser Zeitpunkt würde vorzüglich zu den weiteren Anzeichen stimmen, die wir jetzt verfolgen.

Wer mit aufmerksamem Auge die Reliefstreifen neben dem Hauptportal geprüft hat, dem ist auch gewiss die Gruppe S. Martins mit dem Bettler keine so unerhörte Ueberraschung mehr geblieben. Die vier Scenen der Legende des Heiligen bieten allerdings weniger Gelegenheit zur Vergleichung dar; denn die Mönche und Geistlichen überwiegen fast ausschliesslich. Nur die erste mit der Auferweckung des Toten und die letzte mit der Heilung des Besessenen enthalten auch Personen aus dem Laienverkehr, und diese wenigen erscheinen nicht einmal alle in ganzer Figur. Dagegen sind die mannichfaltig bewegten Gestalten der Monatsbilder doppelt willkommen. Der Schnitter, der die Halme schneidet oder die Aehren drischt, der Küfer, der den Wein in ein Fass füllt, der Winzer, der die Reben beschneidet, ja der Metzger, der mit vorgebundener Schürze und zurückgestreiften Aermeln das geschlachtete Schwein ausweidet, — sind ebenso viel Erscheinungen aus dem täglichen

---

[1]) Ich muss die Fachgenossen ausdrücklich bitten, diesen Erklärungsversuch nicht als feste Behauptung von meiner Seite auffassen zu wollen, wie dies neuerdings Bode mit einer rein hypothetischen Kombination bezüglich des Reiterdenkmals Alfons I. von Neapel in meiner Gelegenheitsschrift über Donatello (Breslau 1886) passiert ist. Solche Misverständnisse erwecken leicht Miskredit.

Leben des Volkes, die dem Bettelmann neben dem heiligen Martin droben durchaus verwandt sind. Selbst in dem frierenden Alten, der im Januar an seinem Feuer sitzt, möchte man einen Genossen erkennen. Und schliesslich erhält sogar die ganz kleine Figur des Wassermannes, in dem Zwickelfelde hinter ihm, eine besondere Bedeutung in dieser Reihe, weil seine Körperhaltung und Beinstellung derjenigen des Fufsgängers neben dem Rosse am nächsten kommt.

Natürlich haben wir uns immer den Abstand bewusst zu halten, der zwischen Reliefs von verhältnismäfsig bescheidenem Mafsstab und einer voll ausgearbeiteten Freifigur überall bestehen bleibt; wir müssen ferner nicht ausser Acht lassen, dass



Monatscyklus am Dom zu Lucca.

die Friese der Kirchenwand in der Vorhalle im Interesse der Gesamtwirkung nicht über einen gewissen Grad der Erhebung und der Durchführung hinausgehen, sondern ergänzende Bemalung zu Hülfe nahmen, also, im Anschluss an die Architektur und in den Schranken fortlaufender Umrahmung, doch dem Künstler nicht volle Freiheit zur Entfaltung seiner plastischen Kraft gewährten. In mancher Beziehung dürfte mithin bei sichtlicher Zurückhaltung hier auch ein gewaltiger Schritt in's Monumentale und Grofsartige uns durchaus nicht befremden, wenn sich daneben die seltene Aufgabe eröffnet, eine Marmorgruppe in fast voller Unabhängigkeit von Wand und Rahmen zu schaffen.

Unter diesen Voraussetzungen erscheint uns, wir gestehen es rund heraus, der Bettelmann als eine ganz natürliche Entwickelung aus den Relieffiguren der Monatsbilder. Zuerst ist die Tracht, in der er uns gezeigt wird, — ein hemdartiger

Kittel — die durchgehende bei dem arbeitenden Landmann von damals, nur dass zur besseren Motivierung des Frierens und zur Unterscheidung des Verarmten statt der langen, engen Aermel ein weiter Schlitz im Rock die Arme und einen Teil der Brust nackt hervortreten lässt. Und trägt der Bauer hier und da bei seinem Tagewerk auf dem Stoppelfeld und im Hause seine Lederschuhe, so geht der verkommene Landstreicher barfuſs, ja bis über die Knie entblöſst auch in der kalten Jahreszeit, besonders wo er durch seinen Anblick das Mitleid des vorüberziehenden Wanderers erregen will. Um so besser sind wir in der Lage den Bau seines Körpers und die charakteristische Bildung seiner Glieder zu betrachten. Machte sich in dem Monatscyklus trotz



Monatscyklus am Dom zu Lucca.

der niedrigen Arkaden und der vorgeschriebenen Einordnung eine sichtliche Neigung zu gestreckten Proportionen, zu schlanken Gestalten bemerkbar, so dass sie oft mit den kleineren Verhältnissen der Architektur oder dem Maſsstabe der dargestellten Tiere contrastieren, so erklärt sich das sicher nicht allein aus der Benutzung etwa antiker Vorbilder, wo wir das letztere wenigstens häufig beobachten, sondern bekundet auch eine ausgesprochene Gewohnheit des Vorstellens beim Künstler, — ein angeborenes Naturmaſs, dass ihm in den Fingern steckt. Dasselbe waltet in dem nämlichen Sinne auch hier in der Marmorgruppe, wo er frei ist und keinen Bogen über den Köpfen spürt mit seinem drückenden Veto. Dazu kommt die gleichartige Form in den einzelnen Teilen, vor allen Dingen im Kopfe, und zwar gerade mit diesen gröſseren Kerlen der Landbevölkerung, aber auch mit der vornehmen Familie germanischer Herkunft, die am Totenbett eines Angehörigen versammelt

sind, den S. Martin auferweckt. Es scheint absichtlich den Klerikern der runde Kopf gegeben, den Uebrigen aber ein Oval mit wolgeformtem Schädel, der, hohen Scheitels und leichten Haarwuchses, sich klar herauswölbt und ein energisches und doch fein geschnittenes Antlitz entwickelt. Fest und gerade sitzt dieses Haupt auf dem Rumpfe selbst bei dem Bettler noch. Sehr charakteristisch sind für seine Erscheinung auch die nicht eben langen, aber eckig bewegten Arme mit ziemlich kleinen Händen, wie wir sie überall in den Ceremonien der Martinslegende und besonders beim Wärter des besessenen Kaufmanns erblicken. Die langen Beine sind nur bei wenigen Figuren der Reliefs so stark emporgeschossen wie hier unter freiem Himmel, aber mehr als einmal bemerken wir die selbe etwas schiebende Gangart in den Knieen und den platt am Boden haftenden Füſsen. In der ganzen Behandlung jedoch, in den nackten Gliedern wie dem Gesicht beobachtet man leicht die nämliche Technik, bis in die Wiedergabe der Augen und Haare hinein, nur in groſsartigerer Entschiedenheit, und selbst die Gewandung offenbart in all ihrer Schlichtheit einen gewissen Hochsinn für die Hauptsache. Ganz knapp ist der einfache Kittel mit einem Strick um den Leib gebunden, über den der obere Bausch des Stoffes herüberhängt; ganz wenige vertiefte Linien deuten den Zug der Schenkelform an, und ein paar Falten weisen die Richtung. Der Kleinkram, der sich hier und da in den Monatsbildern noch bemerkbar macht, in der Martinslegende bereits zurücktritt, ist völlig abgestreift.

Und nun auch der Reitersmann. An einer Stelle wenigstens stoſsen wir auf einen verwandten Zug. In der Auferweckung des Toten steht am Lager ein vornehmer Jüngling in der nämlichen Tracht. Und obwol gerade seine Armbewegung nicht recht geglückt ist, und die andere Hand in den Mantel greifend wol auch für den Künstler nur, wie beim Dargestellten, die Verlegenheit verrät etwas Anderes mit ihr anzufangen, so wird doch eben dadurch ihr Wert für uns erhöht. Es ist das nämliche Kleidungsstück und die nämliche Art sich damit zu gehaben, die wir auch bei S. Martin droben wiedererkennen. Der Kriegsmantel hängt, auf der rechten Schulter zusammengehalten, voll und breit über die linke Seite, deren Arm dadurch verhüllt und behindert wird. Es ist ein gleichzeitiges Hervorstrecken der Hand

und Zurückschieben des Mantelstoffes geboten, und so entpuppt sich die Linke gleichsam, hier wie dort, in eigens angewöhnter Weise. Beim Martin greift sie sogar, die Innenfläche nach oben kehrend, über den Rand des Zeuges, es festzuhalten, weil es entzweigeschnitten werden soll. In solcher vom besonderen Kleidungsstück besonderter Bewegung dokumentiert sich die zeitgenössische Beobachtung des Künstlers. Ja selbst in der Auswärtskehrung des Ellenbogens bei doch nicht völlig freiem Auslegen des rechten Armes darf man wol ein Zeugniss für den nämlichen Urheber erblicken. Das Schwert in der Hand ist leider nicht alt, sondern ist neuerdings ergänzt; aber die Scheide, die vom Gürtel herabhängt, gestattet wenigstens einen Rückschluss auf die ursprüngliche Form. Damit sind wir bei der wichtigen Frage nach dem weiteren Kostüm. Der obere Teil stimmt genau mit dem des Jünglings in der Auferweckung drunten, deren Entstehung zwischen 1233 und 1250 spätestens gesichert ist. Der Reiter zeigt uns nun unter dem ziemlich langen Rock, der vor dem Knie zurückschlägt, die enganschliessenden Strumpfhosen und lederne Stiefel, deren weicher Schaft bis zur halben Wade hinanreicht, — unter den Knöcheln die übergeschnallten Sporen mit Steg unterm Fufs, und weiter vorn den Steigbügel unter der zugespitzten, etwas abwärts gebogenen Sohle. Bedauerlicher Weise ist im Monatsbilde Mai, wo ein fröhlicher Herr zu Pferde dahertrabt, gerade der Fufs abgebrochen, so dass wir nur die verwandte Aufzäumung des Gaules betrachten resp. den fehlenden Zügel bei Martin darnach ergänzen können. Doch kommt uns der Ritt der Könige aus Morgenland an der Erztür des Bonannus in Pisa, an der Kanzel des Domes von Siena und in Barga, wie an dem Architrav von S. Andrea zu Pistoja, nach Wunsch zu Hülfe, und bestätigt diese Tracht im XII. und XIII. Jahrhundert, wie so manches Fürstenbild und ritterliche Grabmonument im Norden, während wir zugleich anerkennen müssen, wie treulich unser Künstler die wirklichen Erscheinungen seiner Tage in diesem Bilde wiederzugeben trachtet, bis in die Einzelheiten der Aufzäumung und des Geschirres hinein, und wie er doch einfach und grofs geblieben.

Vielleicht ist es auf der anderen Seite gar notwendig auf diese Zeugen seiner Treue ausdrücklich hinzuweisen, wenn unser

Blick von den Fuſsspitzen wieder emporgelenkt wird zur Büste des Heiligen mit dem entblöſsten Haupt. Das war doch sicher eine Freiheit, die sich der Bildner nahm, den biederen Soldaten nicht in seinem Kegelhelm oder wenigstens in der Kappe zu zeigen, die er auf dem Ausritt tragen musste? — Gewiss, wir erwarten das Eine oder das Andere, wenn nicht statt beider, wie gegenwärtig ergänzt, den Heiligenschein, der die Ausnahme genugsam erklärt. — Und liegt nun nicht gerade in der Auffassung und Darstellung dieses bartlosen Hauptes ein deutlicher Beweis, dass auch dieser Meister idealisiert, und in der Gesamterscheinung der Büste fühlbar bemüht ist, antiker Schönheit nachzukommen? — Möglich, dass auch hier die Kenntnis antiker Vorbilder mitgewirkt, wie etwa in dem Monatscyklus noch ein später Nachklang fühlbar bleibt. Aber man sollte mit dem Hinweis auf klassische Muster jedenfalls vorsichtig sein, da wir uns vielleicht lange nicht genügend die Verwandtschaft vorstellen, die auf dem alten Boden der Kultur doch noch immer in der allgemeinen Erscheinung des Lebens und der Menschen fortbestand. Erinnert uns doch heute noch an entlegenen Orten, oft gar in einsamen Gebirgsnestern die weltfremde Bevölkerung mit ihren uralten Gefäſsformen und dem ererbten Gehaben mit diesem Gerät überraschend genug an die Darstellungen jener glücklichen Kunstperiode! — Wird auch hier in der Büste S. Martins mit der Manteldraperie um die Schultern der klassische Anklang zugegeben, so muss auf der anderen Seite um so entschiedener hervorgehobeen werden, dass die technische Behandlung keinen Versuch gröſserer Annäherung an die antike Marmortechnik zeigt, sondern vielmehr genau dieselbe bleibt, die wir auch in den Reliefs zu den Seiten des Hauptportales beobachten. Der Kopf des Bettlers besonders ist ganz ebenso behandelt wie der des Reiters, und hier lag die Aufforderung nach der Antike zu schielen doch jedenfalls nicht vor. Diese Behandlung aber zeichnet sich, wie die ganze Auffassung des Künstlers überhaupt, durch schlichte Einfachheit und gerade Aufrichtigkeit aus. Mit wenigen Mitteln erriecht er die Wirkung. Die Haare liegen als dünne Decke auf dem wolgeformten Schädel und sind in kleine wellige Strähne gesondert. Die Augen sitzen tief in ihrer Höhle, deren oberer Rand mit scharfem Bogen die Brauen bezeichnet, sind aber

durchaus nicht grofs und mit stark vortretendem Augapfel gebildet, sondern von feinem mandelförmigen Schnitt mit vertieftem Stern, genau so wie es an den Köpfen der Martinslegende zu sehen ist, wo sie gut erhalten geblieben. Natürlich ist das Antlitz des Heiligen, hier in jugendlichem Alter, als Glanzpunkt der ganzen Gruppe die höchste Leistung des Bildners. In dem zarten Schwung der Brauen, die nah an einander stofsen, in der feinen geraden Nase mit leise geblähten Flügeln, in dem frischen, doch nicht üppigen Munde, umrahmt von dem weichen Oval, das im Kinn entschiedener vortritt, ist es doch nicht das Ebenmafs allein, das uns entzückt. Es wohnt in diesen Formen eine freundliche Anmut, die aus dem Blick der Augen zu sprechen und um die Lippen zu spielen scheint, als leuchte die reine Seele aus dem Innern. Und diese Verklärung ist mehr, als ein Heiligenschein bedeuten könnte[1]).

Wenn aber ein Abglanz antiker Schönheit vermutet wird, wo wir eher germanische Durchgeistigung erblicken, so wird man dergleichen ererbte Vorzüge gewiss noch eher bei dem Teil der Gruppe voraussetzen, der diese „Barmherzigkeit S. Martins" in die Reihe der Reiterdarstellungen erhebt, und die Aufgabe sicher zu einer so ungewöhnlichen machte, dass man erwarten darf, der Künstler werde sich Rats erholt haben wo irgend er vermochte. Das Ross, auf dem der Heilige sitzt fordert unsere Beachtung.

Gerade dieses Pferd nun zeigt die Anlehnung an klassische Reiterstatuen am allerwenigsten, ja es widerspricht ihr entschieden. Diese Darstellung gehört unstreitig zu den wenigen Beispielen, wo der mittelalterliche Künstler auch in Italien sich unmittelbar an die Natur gewendet, und sich nicht entschliessen konnte, im Hinblick auf Vorbilder des Altertums, die ihm selbst vertraute Rasse zu verläugnen und die fremdere darzustellen, für deren Wiedergabe ihm doch häufig genug in diesen Gegenden vorgearbeitet war. Er hat die Sarkophagreliefs im benachbarten

---

[1]) Leider gefährden zwei Risse im Marmor, einer am Halse und einer schräg durch das Gesicht von der Schläfe rechts, im Bogen unter der Nase durch Oberlippe und Wange hin, in drohender Weise die Erhaltung dieses seltenen Meisterstückes. Vielleicht entschliesst sich die Generalverwaltung der K. Museen in Berlin oder des South-Kensington-Museums zu London, die sich schon so manches Verdienst in dieser Richtung erworben haben, dazu die ganze Gruppe abformen zu lassen.

Pisa, die Niccolò Pisano nachweislich studiert hat, aller Wahrscheinlichkeit nach auch gesehen, sie aber keinen Augenblick seine Phantasie bestimmen lassen. Weder die marmornen Rosse der Dioskuren auf Monte Cavallo in Rom, noch das Bronzepferd des Marc Aurel, der damals unter dem Namen Constantins oder gar eines Bauern am Lateran stand, noch die Triumphgespanne der Kaiser an ihren Siegesbogen haben irgend einen unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss auf dies Werk gewonnen. Ebenso wenig teilt der Gaul S. Martins die kurzen gedrungenen Proportionen mit den späteren Darstellungen der toskanischen Kunst, wie etwa an der Kanzel der Pisanischen Meister zu Siena oder in dem Relief aus Ponte allo Spino im selben Dome, oder mit dem Silberrelief am Jacobusaltar des Domes zu Pistoja. Es ist vielmehr ein hochbeiniges Tier von sehr gestrecktem Bau, mit langem, wenn auch immer sehr kräftigem Hals und schmalem länglichem Kopf, dessen weitgeöffnetes Auge unter dem gespitzten Ohr eine Bedeutung gewinnt, als ob es horchend nach dem Vorgang herumblickte und so ganz natürlich und verständlich die lammfromme Ruhe bewahrt, die der Reiter bei dem Teilungsgeschäft ihm aufnötigen musste. Wenn es gilt verwandte Erscheinungen in unserm Denkmälerkreise nachzuweisen, müssen wir schon nach Oberitalien zurückgehen, wo wir ohnehin die Heimat des Bildners voraussetzen. Hier ist in der Tat dieser gestreckte Pferdetypus mehr zu Hause, als im mittleren und südlichen Italien, und kommt im ganzen Mittelalter fast ausschliesslich an Reitermonumenten vor, bis hinein in die Renaissance, bei deren Eintritt gerade ein Mann wie Jacopo Bellini, in dessen Zeichenbüchern zahlreiche Beispiele zu finden sind, ihm weitgreifende Verbreitung sicherte.

So erscheint S. Martin in Lucca wiederum im Gegensatz zur pisanischen Schule, speciell zu dem nächsten Künstler, der hier auftritt, Niccolò di Pietro da Pulia, — und rückt in eine Gruppe mit lombardischen Monumenten, welche einer gemeinsamen Kunstrichtung angehören. Diese Denkmäler aber entstanden sämtlich, soweit sie uns erhalten, erst im Verlauf des XIV. Jahrhunderts, und es erhöbe sich nachträglich noch einmal die Frage, ob daraus nicht auch auf die Entstehung unseres S. Martin im vollen Trecento geschlossen werden müsse, oder

ob vielmehr der genaue Vergleich mit diesen nächstverwandten Beispielen nicht wiederum den früheren Ursprung, den wir soeben ausführlich darzutun versucht, auch in dieser letzten Instanz entscheidend bestätige?

* * *

Vier Reitermonumente sind es, die hier vor Allem betrachtet werden müssen: die drei der Scaliger zu Verona und das des Bernabò Visconti zu Mailand. Die seltsam aufgetürmten Grabmäler der Herren della Scala, die so nah aneinander gerückt den kleinen Friedhof von St^{a} Maria antica mit dem schlichten Backsteinhelm des Kirchturms zu einer Stätte märchenhafter Poesie erheben, wo deutsche Ritterromantik so heiter und verwegen in den blauen italienischen Himmel ragt, — diese enggeschlossene Gruppe, — für uns, in unmittelbarer Nähe des Gemüsemarkts mit seinem farbenreichen Getriebe unter den wie Riesenpilze aufgeschossenen Sonnenschirmen, eine Welt für sich, — ist ganz allmählich entstanden.

Was Orsanmicchele für die Skulptur in Florenz, ist dieses Scaligerheiligtum in Verona, vom Beginn des Trecento bis an den Eintritt der Renaissance. Ja, es ist höchst bedeutsam sogar, wie die Bildnerei hier einsetzt, in dem mächtigen Sarkophag, der noch nicht von einer Reiterstatue bekrönt wird. Der Insasse, Alberto della Scala, ist 1301 gestorben, sein Gehäuse also um die selbe Zeit entstanden, wo Giovanni Pisano die Scrovegnikapelle im nahen Padua, die Giotto gemalt, mit Statuen schmücken half, indem er ein gotisches Tabernakel als Grab und Altar zugleich errichtete. Hier in Verona wird auf den Boden im Freien ein Sargkoloss aus veronesischem Marmor aufgestellt, das in jeder Beziehung an die Sarkophage der Glanzzeit Ravennas erinnert, wie das Dogengrab Morosini an S. Marco zu Venedig. An der Schmalseite ist ganz der nämliche Schmuck: ein Kreuz mit Kranz herum, in byzantinischer Arbeit. Den selben Charakter tragen auch die Evangelistensymbole an den Vorderseiten der vier Eckwürfel, die das Satteldach des Deckels einpflöcken, und doch wol als Postamente für vier Statuen bestimmt waren. Ebenso der figürliche Schmuck der Giebelfronten zu Häupten und Füſsen, wo hier im Giebelfeld das Lamm, an den Würfeln zwei Propheten erscheinen, dort in der Mitte die

Halbfigur des segnenden Gottvater und an den Seiten die Gestalten Gabriels und Marias. Auf der einen Langseite erscheint der verstorbene Fürst, bei einem Rosenbusch knieend vor der Madonna, die breit und robust wie ein Bauerweib dasitzt mit dem ganz bekleideten Kind auf dem Schofse, während zwei Cherubim hinter ihr einen Vorhang halten, links und rechts Papageien sitzen. Zuäusserst stehen zwei Erzengel als Wächter des Trones; der eine mit untergeschlagenen Armen, der andere weist auf den frommen Verehrer. Auch hier ist das byzantinische Vorbild überall deutlich durch die Verrohung hindurch zu erkennen, wenn auch die stark vorspringenden Schädel mit tiefen Augenhöhlen und zurückfliehendem Hinterkopf und oben abgeplatteter Hirnschale gar seltsam barbarisch sind, und die technische Durchführung, die schneckenartigen Ecken der Flügel, die Reihen von Bohrlöchern an den Besatzstreifen der Gewänder, die ausgetieften und mit farbigem Einsatz gefüllten Augensterne nur unbehülfliche Versuche bedeuten, in dem harten Steinmaterial mit andern Leistungen des Kunsthandwerks zu wetteifern. Uns aber interessiert am Meisten die andere Langseite des Steinsarges, die uns den Fürsten zwischen zwei stehenden Heiligen auf seinem Rosse daherreitend zeigt. Rechts steht Jacobus mit Pilgerstab, Hut und Tasche, barhaupt, aber mit grofsem reichgearbeiteten Heiligenschein, zu einer ewigen Lampe gewendet, die vom oberen Reliefrand herabhängt, — links Maria Magdalena als Büfserin mit erhobenen Händen, in ihrem Kleid aus eigenem Haar, neben einem seltsam geformten Baum, und in der Mitte trabt auf seinem Gaule Alberto della Scala selbst, nach rechts, in Profil gesehen, — selbstverständlich Ross und Mann in kleinerem Mafsstab, in gleicher Kopfhöhe mit den stehenden Heiligen.[1]) Diese beiden hieratischen Gestalten sind durchaus in dem romanischen Stil behandelt, der seine Herkunft von Byzanz noch nicht verläugnet und gewohnt ist, sich in kostbaren Stoffen, wie Goldblech, Email und Elfenbein auszusprechen. Sie gehören in eine Kategorie mit den vielumstrittenen Darstellungen von der Verkündigung bis zur Taufe Christi am Taufbecken des alten Kirchleins S. Giovanni in Fonte beim Dom zu Verona. Man hat dies Werk irriger Weise mit einer

---

[1]) Photographiert von Alinari.

Herstellung und Erweiterung der Kirche um 1130 zusammendatieren wollen[1]), während schon die umrahmenden Architekturteile eine spätere Entwickelungsphase des romanischen Stiles aufweisen. Der Cicerone[2]) setzt es mit Recht um 1200 an. Es macht sich aber in den schlanken Figuren, in den regelmäfsigen Falten nicht blos die Bekanntschaft mit byzantinischen Gemälden geltend, sondern es ist wol mit Dobbert[3]) für ein treffliches Werk byzantinischer Kunst zu halten, d. h. in dem Sinne, wie ich dies auch vom Grabmal des Alberto della Scala von 1301 noch behaupten möchte: ein Werk byzantinisch geschulter Bildner in Venedig, deren Kunstweise mit dem Einfluss der Lagunenstadt hier hart gegen die deutsche und lombardische Gränze vordringt. Als drittes Beispiel byzantinisch-venezianischer Arbeit wäre die Arca Duxaimi an der Rückwand von S. Pietro Martire (bei St. Anastasia) zu erwähnen, an deren Vorderseite sogar ganz deutlich ein Altaraufsatz aus getriebener Metallarbeit in Stein übersetzt wird, und zwar in drei Bogenstellungen, deren Figuren in verschiedenem Grade archaisieren, am meisten natürlich die Madonna mit dem ganz bekleideten Kinde[4]).

Diese Symptome trägt unverkennbar auch die Figur des Reiters selber, in der Mitte zwischen Jacobus und Magdalena an sich, ein porträtmäfsiger Bestandteil, der uns doch immerhin das Zeugniss giebt, dass wir uns an der Wende des XIII. ins XIV. Jahrhundert befinden. Herr Alberto della Scala wird hier getreulich in seinem fürstlichen Kostüm mit hochrandiger Mütze und richterlichem Schwert abgebildet, wie er in den Strafsen Veronas erschien, sogar mit genauer Schilderung des Zaumwerks und seiner Schnallen. Das Ross selber jedoch gehört nicht der

---

1) So neuerdings auch Mothes, die Baukunst des Mittelalters in Italien S. 212. Doch kommen ihm S. 432 selber Bedenken, resp. die richtigen Erwägungen. „Auch hier sind die Kapitelle der Ecksäulchen und die der zwischenstehenden. Konsolen des Rundbogenfrieses . . . in der Gestaltung völlig ausgebildet romanisch, die gewundenen Schäfte und die Füsse sogar schon einen Schritt weiter in der Entwickelung."

2) Fünfte Auflage 1884. S. 313.

3) Ueber den Styl Niccolò Pisanos. S. 60.

4) Phot. v. Alinari. Das älteste und reinste Beispiel dieses byzantinischen Imports via Venedig ist wol die kleine Statue der tronenden Madonna mit dem Kinde (deren Kopf leider ergänzt) an der Innenseite der Eingangshalle zum Vescovado. Der Tronsessel und sein Schemel (wie ein scaldino) deutet wol auf metallisches Vorbild·

langgestreckten, sondern der kurzgebauten Rasse an, die der Schulung des Bildners entspricht, und zeigt sogar das später so beliebte Motiv des erhobenen Vorderfufses wie die vergoldeten Bronzepferde von S. Marco.

Darauf aber folgt die Freistatue auf dem Monument des 1329 gestorbenen Can Grande I., das sich bescheiden noch als Nische an die Kirchenwand legt, um dann in pyramidalem Aufstieg, der übrigens eine spätere, gotisch dekorierte Zutat des Nachfolgers sein könnte[1]), über das Kirchendach hinauszuragen. Auf der Platte droben hält der fürstliche Herr in vollem Waffenschmuck auf seinem reichbehängten Turnierross, den mächtigen Flügelhelm mit Hundskopf auf dem Rücken, das blofse Schwert aufrecht in der Hand. Und dieses Ross nun in seinem Turniermantel gehört unverkennbar zu jener langgebauten nordischen Art, die man zu diesem Zweck bevorzugte.

Daran schliesst sich ganz eng das um 1351 (?) errichtete Denkmal Mastinos II., das schon selbständig und frei von allen Seiten sichtbar heraustritt. Hier ist die oben abgestumpfte Pyramide wirklich organisch aufgebaut oder doch mit den Wimpergen der vier Bögen verbunden, und die Laternenpfähle an den vier Ecken wirken immerhin fialenmäfsig, belastend und belebend zugleich. Der Skulpturenschmuck, in Relief sowie Statuetten, ist überall reicher geworden. Das Reiterbild auf der Platte droben geht aber kaum über das vorige hinaus, nur vermeidet es die unglückliche Idee mit dem zurück über den Nacken gelegten Helm, der hier auf dem Haupte prangt, und vollendet den turniermäfsigen Aufzug in dem statt des Schwertes die lange Turnierlanze aufrecht gehalten wird[2]).

Wol zwei Jahrzehnte später entstand zu Mailand das Denkmal, das Bernabò Visconti (1354—1385) sich selbst bei Lebzeiten errichten liess[3]). Es erscheint nur wie eine Reduktion dieses

---

1) Die ursprüngliche Form des Daches wäre wol derjenigen des Grabmals Castelbarco zwischen S. Pietro Martire und S. Anastasia, ähnlich zu denken; doch ist dieses neuerdings ergänzt worden.

2) Für die Entwickelungsreihe in Verona ist es wol wichtig, dass das Grabmal des 1359 gestorbenen Johannes Scaliger, auch an der Kirchenwand, den p a d u a n i s c h e n Typus aufweist.

3) Jetzt im Museo archeologico der Brera.

Scaligergrabes, welche der Fürst sich gefallen liess, um so doch im Innern seiner Kirche S. Giovanni in Conca hinterm Hochaltar Platz zu finden und sich dort, wie ein witziger Schriftsteller ihm unterlegt, mit beweihräuchern zu lassen. Auf sechs runden und sechs polygonen Säulen ruht der rechteckige Marmorkasten, dessen vier wenig vortretende Eckpfosten mit Statuetten bekrönt waren. Auf dem in der Mitte etwas erhöhten Sargdeckel steht mit allen Vieren der klobige Gaul. Obwol die Beine schon überaus plump gebildet sind, hat der Steinmetz doch nicht gewagt, den Rumpf selber noch ohne Mittelstütze zu lassen. Der stehengebliebene Pfosten unter dem Bauch wird durch zwei Frauengestalten gedeckt, deren eine gar das Symbol der Stärke, einen Löwen, bei sich führt, dem Reiter jedoch kaum bis an die Fufssohle reicht. Auch sonst ist der Körper des Hengstes sehr wenig durchgeführt, dagegen von oben bis unten mit goldigen Härchen bemalt. Nur der Kopf zeigt das Bestreben möglichst getreu das natürliche Vorbild zu konterfeien. Und der Reiter selbst in voller Rüstung auf dem seltsam hohen Sattel, der die kleine Figur des Menschen allerdings mehr über die kolossale Gröfse des Tieres hinaushebt. Offenbar hatte der Mailänder Visconti keine künstlerische Kraft wie der Veroneser Scala zur Verfügung, mit der er übrigens durch seine Gattin Beatrice, die Tochter Mastinos, verschwägert war, — und es kann trotz der deutlichen Beziehung zwischen diesem Monument in der Brera und dem Mastinos della Scala, welche sich auf diese Weise genügend erklärt, keineswegs auf die Selbigkeit des Künstlers geschlossen werden. Der Veroneser ist wirklich ein Bildhauer, dieser Mailänder in der Tat nur ein Steinmetz, wie wir ihn genannt. Allerdings darf auch bei der Beurteilung Jenes niemals ausser Acht gelassen werden, dass der plastischen Arbeit überall Bemalung zu Hülfe kam, deren Reste gerade bei dem Denkmal Mastinos am stärksten erhalten sind[1]).

Der Wert jedoch auch dieser Leistungen in Verona schränkt sich auf bescheidnere Gränzen ein, wenn wir das glänzende Prachtstück in's Auge fassen, das schon der letzten Phase des

[1]) Blau und Gold herrscht vor, in der Blätterkante, in den Engelsgewändern und am Bahrtuch. Die Flügel der Engel, und was sonst aus Metall angesetzt ist, war natürlich vergoldet

Trecento angehört. Die völlig dekorative Architektur mit ihrer Häufung von Motiven und ihrem verschwenderischen Skulpturenschmuck geht hier ganz sichtlich schon in die Renaissance über, so dass man an die bilderreichen Zierstücke des Dogenpalastes in Venedig und besonders an die Porta della Carta erinnert wird. Indessen auch dies Monument des letzten Machthabers der Scala, Can Signorio, der seinen eigenen Bruder 1356 auf der Strafse umgebracht, hat wol während des Aufbaus erst die Erweiterung des Planes und die Wandlung des Stiles erfahren die sich in der Auflockerung und Zergliederung des Ganzen, in der Umstellung mit selbständigen Tabernakeln, in der Vermehrung der Statuetten, der Nischen und Medaillons nach oben zu ausspricht, und unverkennbar in dem Wunsche gipfelt, alle übrigen Denkmäler der Familie zu überbieten. So macht es mit den Renaissancedetails in der Höhe geradezu den Eindruck eines erneuten Anlaufs, und man würde an der Einheitlichkeit der Erfindung und Ausführung zweifeln, wenn nicht die Inschrift deutlicher als sonst die Autorschaft des einen Meisters für das Ganze betonte:

HOC OPVS FECIT ET SCULPSIT BONINVS DE
CAMPIGLAONO MEDIOLANENSIS DIOCESIS. —
MCCCLXXV. OCTOBRIS XIX
OBIIT MAGNIFICUS CAN SIGNORIUS[1]).

Sie ist uns wichtig für den lombardischen Ursprung auch dieser Bildhauer in Verona.

Die Erscheinung des Fürsten in seiner Rüstung, als abschliessende Reiterfigur auf der Höhe, ähnelt am meisten dem Bernabò Visconti, mit dem diese letzte Darstellung auch den hohen Sattel und die stützende Säule unter dem Leibgurt des Pferdes gemein hat. Und dieses nicht mehr im Turniermantel eingehüllte Streitross bringt mehr als die andern den Eindruck eines friedlichen Gaules hervor, ja, es steht wieder sehr plump und bewegungslos auf den Beinen. Leben und Bewegung, das fühlt man hier deutlich, kommt doch erst mit dem Durchbruch des neuen Geistes, der im eifrigen Natursinn auch dem edelsten

---

1) Unten herum steht noch ein Lobesvers: „Ut fieret pulcrum pollens nitidumque sepulcrum Vere Boninus erat sculptor . . . etc.

Tiere wieder die Aufmerksamkeit zuwendet, die ihm gebührt. Das kündigt sich in dem Pferde des Paolo Savello an, der 1405 als Kriegsführer im Dienst der Republik seinen Tod fand und dafür mit dem Reitergrabmal in S. M. dei Frari geehrt ward, das (aus Holz geschnitzt) nun eine lange Reihe eröffnet, und kommt in Verona selbst sogar soweit, dass die Lebendigkeit des derben Hengstes die menschlichen Figuren übertrifft: das ist schon kurz vor Donatello im Bildniss des Feldherrn Cortesia da Serego in St. Anastasia, vom Jahre 1429[1]) der Fall.

Blicken wir zurück auf die Reihe der Trecentowerke, die wir zum Vergleich mit S. Martin in Lucca herangezogen, so leuchtet auf der einen Seite unzweifelhaft die grofse Verwandtschaft in der Wahl und Auffassung des Tieres ein. Besonders ist es überall die Wiedergabe der langgebauten Rasse, ohne Rücksicht auf die Benachteiligung der menschlichen Figur, die daraus erwachsen kann. Während das ganze griechisch-römische Altertum und die von ihm abhängigen Kunstrichtungen des Mittelalters schon im Interesse dieser glücklichen Verbindung von Ross und Reiter die Proportionen des Tieres reducieren, und zwar in Toskana so gut wie in Venedig, — begegnet uns hier in der Lombardei eine treue Gemeinde von Naturnachahmern, die unbekümmert um die Schulregeln der Komposition zunächst die wirkliche Erscheinung selber zu packen sucht, mag ihr Vermögen zur Bewältigung der Aufgabe auch lange noch nicht hinreichen und die glückliche Durchbildung wenigstens eines oder des andern Teiles das einzige Resultat sein, das sie erreicht.

Als alleiniger Ausläufer nach Toskana hinein könnte hier der Gaul S. Martins in Lucca erscheinen. Fragen wir uns aber, in welchem Verhältnis er zu den einzelnen Beispielen steht, die wir in Oberitalien betrachtet, so muss auf der andern Seite wol klar werden, dass er zeitlich nicht in einer Linie mit diesen Werken zu denken ist, welche der zweiten Hälfte des Trecento angehören. Alle haben, freilich aus der besonderen Aufgabe einen ritterlichen Fürsten zu verherrlichen, mehr oder weniger deutlich die Darstellung als Turnierpferd vorwiegen lassen, und es ist gerade das früheste unter ihnen, das seitlich

---

1) Vgl. Cipolla, Ricerche storiche intorno alla chiesa di St. Anastasia in Verona Archivio Veneto XIX. 1880. Cap. III. p. 225 ff.

gesehene des Can Grande († 1329), das in der lebendigeren Wendung des Kopfes noch am meisten Aehnlichkeit aufweist. Bei aller Ehrlichkeit der Gesinnung hat hier oben in der Lombardei doch die bildnerische Kraft nicht zugenommen, und sowol das Pferd des Visconti in Mailand wie das Can Signorios in Verona bleiben hinter den Anforderungen zurück, die wir in Toskana bei den Künstlern des Trecento zu stellen gelernt haben. Dagegen gerade erweist sich das in anspruchsloser Schlichtheit und doch grofsartiger gegebene Ross S. Martins in Lucca als getragen von der gewaltigeren Auffassung der romanischen Zeit, und erscheint nicht als ein gleichzeitiger Ausläufer jener lombardischen Gruppe von Reiterbildern, sondern als ein früherer glücklicher Anlauf, der nur deshalb so lange ohne Folge blieb, weil sich die Auffassung des Lebens und seiner Werte so völlig umwandelte, wie wir es an Giovanni Pisano gesehen, und weil deshalb auch der Geist der Bildhauer auf die Sphäre des milden und zahmen Wesens christlicher Demut eingeschränkt ward, wie es die Darstellung des frommen Kriegsmannes im Relief zu Pisa und in den Fresken des Simone Martini zu Assisi sich fühlbar ausprägt. Wie sollte gerade der Comaske in Lucca während des XIV. Jahrhunderts zu so einfacher Freiheit gekommen sein, wenn seine Landsleute in der Lombardei sogar bei den stolzesten Fürstenbildern sich nicht zu dieser Grofsartigkeit aufschwangen? Es ist das gänzlich andere Zeitbewusstsein, das ihn um die Mitte des XIII. Jahrhunderts zu dieser Höhe trägt, während die Nachgeborenen ein Jahrhundert später vergebens die Leiter emporbauen und droben nicht freier stehen als auf der untersten Staffel.

* * *

Doch haben wir noch im fernen Norden einen Bundesgenossen, der diese Erwägungen zwischen Lucca, Mailand und Verona zum Austrag bringen hilft. Zu diesen Reiterbildern des Mittelalters von der treuen Gesinnung für die Wirklichkeit gehört auch ein deutsches Werk: das ist das Denkmal König Konrads III. im Dome zu Bamberg. Er ist an dem einen Hauptpfeiler an der Aussenseite des 1237 geweihten Georgenchores angebracht, und wie eine Reihe von Einzelstatuen, zu denen wir besonders die Maria in der Verkündigung, die soge-

nannte Sibylle und Johannes den Täufer rechnen, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts entstanden. Auf zwei Konsolen, die eine gemeinsame Deckplatte tragen, steht das Reiterbild fast ganz so wie das am Dome zu Lucca, nur rechtshin gewendet, — vielleicht als Gegenstück zu S. Georg auf seinem Streitross im Kampf mit dem Drachen, d. h. zu einer Darstellung des Hauptheiligen, den wir an seinem Chore gerade hier an vornehmster Stelle vermissen. [1])

Das Reitpferd des Königs gehört zu der selben Art wie das S. Martins, nur ist es etwas unedler, obwol sich der Künstler doch schwerlich für so hohen Zweck einen beliebigen Ackergaul zum Vorbild gewählt hat. Die Hauptsache aber ist auch hier das eingehende Naturstudium und die aufrichtige Wiedergabe des Tieres, die gewissenhafter sich mit dem Einzelnen befasst als die des Italieners, darüber allerdings auch ein gut Teil der Grofsartigkeit einbüfst. Die allzu getreue Nachbildung des Hufbeschlages giebt den ohnehin derben Beinen ein plumpes Aussehen, ja das Auftreten der Vorderfüfse ist misraten. Die Hinterbeine sind lebendiger in Bewegung gegeben; aber die Oberschenkel und Kreuzpartie zu schwach, unentwickelt, und machen einen dürftigen Eindruck. Gerade darin aber liegt wieder eine merkwürdige Uebereinstimmung mit dem italienischen Werke, wo ebenso das Verständnis für den Bau der Hinterhand fehlt, wenn dieser Mangel auch durch den vortretenden Bettler glücklich verdeckt wird. Der Kopf dagegen ist auch hier sehr gut beobachtet und mit Frische durchgeführt, fast ohne Anwandlung menschenähnlicher Form und Physiognomie, nur hat eben ein charakterloser Mischling dazu Modell gestanden, den wir beim Bauer wol am Platze finden, beim König aber kaum am geringsten Ort im Marstall vermuten.

Der Fürst selbst sitzt würdig und fest im hohen Sattel, ja die Art, wie sein Fufs nur mit den Zehen in den Steigbügel tritt, hat etwas vornehm Nachlässiges. Mit der Linken hält er den Zügel, die erhobene Rechte greift mit dem Vorderfinger in die Schnur seines Mantels, den er so über die Schulter zieht. Aber auch der fürstliche Herr ist keine vollkommene Erscheinung.

---

[1]) Eine Abbildung bei Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 65, auf die wir leider nur hinweisen können, da die Grotesche Verlagsbuchhandlung nicht einmal eine verkleinerte Reproduktion in Zinkätzung gestatten wollen.

Der Künstler giebt uns, da er den 1152 zu Bamberg gestorbenen König darstellen soll, auch hier ein bestimmtes Individuum, wie bei dem Pferde, doch wie dort kein auserlesenes Meisterstück der Natur. Die Brust ist eingefallen, die Schultern hoch, Unterleib und Hüften korpulent und die Beine ziemlich kurz. Die Bewegungen haben trotz der sichern Ruhe etwas Eckiges; der Kopf streckt sich auf dem blofsen Halse vor und erscheint durch das gekräuselte, in fester Masse ringsum abstehende Haar mit der Krone darauf etwas beschwert. So bekommt die ganze Haltung etwas Melancholisches, — um nicht Handwerkerhaftes im Festzug zu sagen, — einen Anflug von Sentimentalität, der uns doch schon die herannahende Veränderung des Lebensgefühles, die specifische Empfindung des sogenannten gotischen Stiles verkündet.

Gerade darin liegt aber für den S. Martin in Lucca die überzeugendste Bestätigung, dass wir dort noch mit einem Werke der echten romanischen Plastik Italiens zu tun haben. Denn diese Gruppe ist völlig frei von empfindsamem Wesen, frei von der hastigen Erregung des Giovanni Pisano wie von der milden Gefühligkeit Andreas da Pontedera, d. h. von den entscheidenden Charakterzügen der Trecentokunst in Toskana. Heiter und klar spricht sich der Sinn der Hohenstaufenzeit für den Wert der menschlichen Erscheinung darin aus. Der schlichte Soldat selbst auf der Heerstrasse und der Bettelmann, der kaum mehr als das nackte Dasein besitzt, — es sind ganze Geschöpfe, in voller Uebereinstimmung mit sich selbst. Und auch das Werk der Barmherzigkeit, das ein menschliches Rühren in der Brust des jungen Kriegers voraussetzt, vollzieht sich vor unseren Augen ohne das Vordrängen der Gemütsstimmung im Augenblick, ohne absichtliche Schaustellung des innerlichen Motives wie eine selbstverständliche Aeusserung des Naturells. Kein gotischer Künstler hätte sich die Gelegenheit zu starker Gebärde, zur Beteiligung des Mienenspiels entgehen lassen, und seine Aufgabe vorwiegend darin gesehen, die Stimme des Erbarmens auch in der Brust des Beschauers wachzurufen. Er hätte den Bettler elender und flehentlicher, den Kriegsmann eifriger und gerührter zu zeigen versucht, — und sei es selbst nur durch mildes Schmiegen und Biegen der ganzen Gestalt und durch geknicktes Wesen des Bittenden, — ja womöglich auch das



Vom Grabmal des Wilhelm von Narbonne. Florenz.

Pferd noch damit afficiert. Das finden wir selbst bei Andrea Pisano, wie Christus die Kranken heilt; das erstreben unverkennbar die Bildner an der Domfassade von Orvieto, das ist auch das Wollen des Künstlers, der an S. Martin in Pisa die schöne Komposition des Reliefs erfunden, das uns die gleiche Scene im Geiste des Trecento schildern soll. Und so, denken wir, ist gerade damit, dass wir den innerlichsten Kern der Auffassung, den künstlerischen Gedanken in seiner klaren Eigentümlichkeit auszusprechen suchen, wie er der Martinsgruppe zu Lucca innewohnt, zugleich auch der schlagendste Beweis geliefert, dass wir darin eine herrliche Schöpfung der romanischen Skulptur aus der Mitte XIII. Jahrhunderts erkennen müssen und nichts Anderes.

* * *

Zum Gewinn einer äusseren Bestätigung allein darf hier wol ein kleines Denkmal erwähnt werden, das als seltenes Beispiel einer Reiterdarstellung in Florenz erhalten ist. Ich meine das Grabrelief des Bailli Guillielmo de Nerbona im Klosterhof der SS^ma^ Annunziata. Es ist eine längliche, stark eingerahmte Sarkophagplatte, die sich in der Mitte dreieckig wie zum Giebelfeld erweitert, und darauf in ziemlich kräftigem Relief aus dem harten Stein gehauen, in der Mitte der rechtshin sprengende Reiter, zwischen zwei rosettenartigen Pflanzengebilden sehr wenig vegetabilischen und fast plumpen Charakters. Unter der Figur des Reiters steht der Name:

DN̄S GVILIELMVS· BALIVS· OLIM· DN̄I· AMERIGHI· DENERBONA.

dann ist offenbar nachträglich, wenn auch in der nämlichen Schrift, doch sehr zusammengedrängt links davor hinzugefügt:

ANI DNI· M. CCLXXXIX. HIC JACET

für uns also die sehr wichtige Zeitbestimmung 1289, die, wenn auch vielleicht nur das Todesjahr bedeutend, doch immerhin wol unzweifelhaft auch die Entstehungszeit ungefähr feststellt. Der Bailli Guglielmo d'Amerighi erscheint in voller Turnierrüstung, den kleinen Schild mit seinem Wappen auf dem linken Arm vor der Brust, das gezogene Schwert in der Rechten, auf dem Haupt den Kugelhelm über der Kappe des Ringpanzers, der den ganzen Körper bedeckt. Das Wamms darüber zeigt die französischen Lilien; am Gürtel steckt ein Dolchmesser, reichgeschmückte Beinschienen bedecken die Vorderseite des enganschliessenden Kettenkleides. Auch das lebhaft dahin sprengende Ross ist bis auf die Vorderfüfse mit dem Turniermantel behängt, sodass über die Durchbildung des im Allgemeinen wolverstandenen Tierleibes kaum etwas zu sagen ist. Haben wir es aber mit einem um 1289 in Florenz entstandenen Bildwerk zu tun, so muss doch die Vermutung ausgesprochen werden, dass der Künstler kein Florentiner, sondern ein Oberitaliener gewesen. Dafür scheint mir sowol die Auffassung des Reiterbildes, wie die dekorativen Teile und die Arbeit in dem harten Steinmaterial zu sprechen. Für unseren gegenwärtigen Gesichtspunkt aber ist es besonders wichtig zu sehen, wie weit sich schon in diesem, in den Tagen des Fra Guglielmo Agnelli und des Giovanni Pisano entstandenen, und beiden doch so durchaus fremden Skulpturwerk, der Stil des Trecento vorausverkündet, wenn auch nicht im Ausdruck, doch in dem gewählten Mafsstab der Hauptfigur und ihrer Einordnung in den gegebenen Raum, — für uns immerhin eine Warnung, mit der Datierung des hl. Martin in Lucca nicht allzuweit gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts vorzurücken!

* * *

Nur eine Frage bleibt wol für das genauere Interesse, das wir an diesem Bildwerk in Lucca und seiner Umgebung genommen, noch übrig, damit sich der Ring unserer Betrachtungen völlig befriedigend schliesse. Wer soll nun als der Urheber dieser hohen Leistung gelten, deren Bedeutsamkeit für die Kunst des XIII. Jahrhunderts wol Niemand mehr entgehen kann.

Für unser Auge gehört die Martinsgruppe weder mit dem Aeusseren der Vorhalle, an dem sie steht, noch mit den oberen Gallerien des Guidetto stilistisch zusammen, sondern setzt als Hintergrund eine Architektur voraus, wie die Gliederung der Kirchenwand im Innern des Atriums, oder, da es sich hier nur um Inkrustation einer Fläche handelt, etwa wie die Langseite von S. Michele in Foro und die Chorpartie des Domes selber. Es ist der gereinigte Geschmack des spätromanischen Stiles in dieser Gegend gerade, der sich wieder frei macht von dem üppigen Dekorationsspiel und zu der Tradition des Diotisalvi zurückkehrend, doch in der Vorliebe für schlankere Verhältnisse und zierlich ebenmäfsige Gliederungen, schon eine fühlbare Verwandtschaft mit dem strengen Sinn der Frühgotik erkennen lässt. In solcher Umgebung des geläuterten pisanisch luchesischen Stiles, der sein Hauptverdienst in der Reinheit der Proportionen und dem Ebenmafs der (schwarz auf weissen) Gliederungen sucht, würde auch „St. Martin mit dem Bettler“ wie eine natürliche und notwendige, durchaus geistesverwandte Aeusserung der Schwesterkunst erscheinen.

Dürfen wir darnach eine so ausserordentliche Arbeit monumentaler Freiskulptur wirklich dem Reliefbildner zutrauen, der den Monatscyklus und die Martinslegende gemeisselt, — oder sollten wir sie nicht vielmehr mit dem Schmuck der Regulustür in Verbindung denken, die in mancher Beziehung an Feinheit und Geschick vorzüglicher erschien?

Wenn unsere frühere Untersuchung der Regulusreliefs als Resultat ergeben, dass hier wahrscheinlich ein begabterer Gehülfe des Guido da Como zu erkennen sei, der aus den technischen Gewohnheiten dieses Meisters hervorgehend, doch gröfseren Geschmack und feineres Geschick besitzt als jener, so musste doch zugleich darauf hingewiesen werden, dass diese Darstellungen keine bedeutendere Gestaltungskraft verraten, keine besonders originelle Erfindung, wie wir sie, trotz mancherlei Hindernisse in der Martinslegende immerhin gefunden.

Es ist überhaupt schwer, so niedrige Reliefstreifen mit kleinen Figuren ohne Weiteres mit einem grofsen Gebilde der Freiskulptur in Vergleich zu bringen. Wären wir doch z. B. kaum im Stande, uns eine statuarische Leistung solchen Mafsstabes von Niccolò Pisano vorzustellen, allein aus der Betrachtung

seiner Historien heraus, — und bei ihm kämen uns doch immer noch die Statuetten der Kanzeln zu Hülfe. Wenn aber unsere Beobachtung der technischen Eigentümlichkeiten und des sonstigen Charakters irgend welchen Anspruch auf Genauigkeit erheben kann, so dürfen wir wol die Behauptung wagen, dass nur die Reliefs der Martinslegende und des Monatscyklus mit der Martinsgruppe draussen hinreichend übereinstimmen, — ja, wir dürfen wol entscheidender noch hinzufügen, dass diese Uebereinstimmung so groſs ist, wie sie nur sein kann, und dass deshalb der Urheber des einen Werkes auch für den des andern gelten muss, solange nicht etwa ein unerwarteter Fund vollbeglaubigter Archivalien mit genauester Bezeichnung der einzelnen Arbeiten uns auch mehrere Namen gemeinsam geschulter Künstler aufdeckt, die mitsammen an diesem Skulpturenschmuck von 1233 bis gegen 1250 tätig gewesen. Schade, dass uns die Inschrift des erstgenannten Jahres statt der Namen der beiden Operaji nicht die zweier Künstler überliefert; die Bezeichnung „Belenat und Aldibrand" wäre dann Alles, was wir bedurft hätten, und was unsere kunsthistorische Analyse für sich forderte.

Jedenfalls haben wir es am Dome zu Lucca bis zum Auftreten des Niccolò Pisano mit einer gleichartigen Schule zu tun, deren Herkunft von den Comasken nicht bezweifelt werden kann, und die höchste Leistung, zu der sie sich hier in Toskana — und überhaupt wol — aufgeschwungen, ist die Gruppe S. Martins mit dem Bettler. Es kann wol nur der Tod eines solchen Meisters gewesen sein, der die Fortführung der noch fehlenden Skulpturen verhinderte. Und der Urheber der Regulustür wäre vielleicht als der Letztling einer Künstlergeneration zu denken, deren Kräfte nun verbraucht waren, und deren Schicksal dann von der eigenen Kraft Toskanas abgelöst und verdrängt zu werden, in ähnlichen Fällen dem Geschichtschreiber zu oft begegnet, als dass man sich darüber zu wundern oder gar zu betrüben hätte.

Sehr wichtig dagegen erscheint uns die Erkenntniss, dass diese Comaskenschule zu Lucca offenbar aus Steinmetzen und Maurern herangewachsen, sich in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu wahrhaft bildnerischem Schaffen emporhob, und so von dem allgemeinen Aufschwung des künstle-

rischen Genius Zeugniss giebt, der sich allerorten damals in Italien regt, am stärksten und am nachhaltigsten freilich, — wenn auch etwas später — in Toskana, wo die Befähigung der Individuen und die Bildung der Bessern stark genug verbreitet war, um auch der Kunst Leben und Inhalt zu gewähren. Diese Tatsache, dass eine aus Oberitalien nach Toskana verpflanzte Bildhauerei sich gesund und selbständig fortschreitend entwickelt und den Höhepunkt ihres Könnens in einem Augenblick erreicht, wo das epochemachende Ringen Niccolò Pisanos mit antiken Vorbildern begann, — diese Tatsache muss noch in weiterem Umkreis gewürdigt werden, indem wir das Verhältniss S. Martins von Lucca zu den Anfängen der mittelalterlichen Skulptur in Toskana etwas ausgiebiger betrachten.





Türsturz am Baptisterium zu Pisa.

IX

S. Martin von Lucca und die Anfänge der Skulptur in Toskana

Kein plötzlicher Aufschwung war es, den die italienische Skulptur im dreizehnten Jahrhundert, etwa durch die Wundertaten eines einzelnen Meisters wie Niccolò Pisano, genommen, sondern ein allmähliches Heranreifen zu der Fähigkeit sich auszusprechen ist auch hier vorangegangen, und mehr als eine Vorstufe bezeichnet noch heute erkennbar die wiederholten Anläufe, etwas leidlich Annehmbares zu Stande zu bringen. Niccolòs Ringen mit der antiken Reliefkunst ist nur ein Weg von mehreren, die versucht wurden, um von dieser oder jener Seite dem Ziel sich anzunähern.

Freilich bietet sich dem Auge des Forschers noch im zwölften Jahrhundert überall in Italien ein trauriger Anblick dar, wenn er die Fortschritte bildnerischen Könnens in Deutschland und Frankreich mit den wenigen Leistungen vergleicht, die hier zu Tage treten. Die Anschauung dieser wenigen Denkmäler wird uns jedoch fortschreitend verständlicher, je mehr wir uns vorurteilsfrei hineinleben und in ihrem eigenen Kreise die Beziehungen suchen, die sie bedingen und erklären. So fühlen wir doch wol heraus, dass eine Entwicklung in aufsteigender Linie durch sie alle hindurchgeht, dass in mannichfaltiger Befruchtung sich damals der Boden bereitet, auf dem das spätere herrliche Wachstum gedeihen konnte, an dessen

unvergänglichen Früchten auch wir so gern geniessend Anteil nehmen.

Eine Reihe solcher Zeugnisse künstlerischen Strebens einer fernen Zeit haben wir bereits zu Anfang unserer Betrachtungen kennen gelernt, als es galt, die Bildnerschule Luccas beim Beginn der schmückenden Arbeiten an der Domfassade zu charakterisieren, und waren dort durch die enge Verwandtschaft und den späteren Austausch der Kräfte genötigt, auch die zweite Hauptstätte dieser frühen Bildnerei, Pistoja, mit in unsere Umschau hineinzuziehen. Es darf nicht vergessen werden, was wir mehrfach wiederholt, dass diese Architravskulpturen in Lucca und Pistoja einer Steinmetzenschule angehören, welche aus der Uebung im Aushauen architektonischer Formen, wie Kapitelle, Gesimse zu ornamentierten Säulenschäften, vegetabilisch oder figürlich gefüllten Streifen, zu Löwen, Drachen, Kobolden und sonstigen als Träger benutzten Gebilden übergieng, immer noch die Steinskulptur im Dienste der Baukunst, doch in einheitlichem Material, und so mit wachsender Sicherheit betrieb. Diese Herkunft erkennen wir auch in ihrer Reliefkunst wie in ihren Versuchen statuarischer Gestaltung noch lange genug.

Bei einer andern Klasse von Handwerkern liegen die Bedingungen der Arbeit und damit die Gewöhnungen völlig anders, und deren Beachtung ist unerlässlich zu einem Urteil über ihre Reliefkunst, die neben den vorigen nun Erzeugnisse liefert, die das selbe erreichen und bieten wollten, und doch gänzlich verschiedenen Charakter tragen. — Diese zweite Gruppe, welche mit den Bauskulptoren und den wenigen wirklich daraus erwachsenden Bildhauern im eigentlichen Sinne nun in Konkurrenz tritt, wird von Steinmosaicisten gebildet, die damals in Süditalien und Rom sehr beliebt und gepflegt, sich allmählich auch nordwärts in die toskanischen Lande verbreiten. Hängt diese Bewegung auch gewiss mit dem Aufschwung zusammen, den wir in der Schule der Cosmaten um Rom zu erblicken gewohnt sind, so ist damit noch nichts über die Herkunft der hier in Toskana auftretenden Künstler entschieden. Im Gegenteil wird aus dem Beispiel des Guido da Como, den wir genugsam kennen gelernt, ganz klar, dass auch Comasken sich diesem Geschmack sehr bald anbequemten und als geschickte

Steinarbeiter auch diese geduldige Dekorationsweise übernahmen. Vielleicht brachten sie die Kenntniss schon aus jener absichtlichen Berührung der amalfitanischen und longobardischen Meister heim, welche der Abt Desiderius von Monte Cassino um 1066—1071 herbeiführte und sicher auch als Papst Viktor III. im Jahre 1086 nach Rom fortpflanzte. Die vorhandenen Materialien, die zu dieser Kleinarbeit benutzt werden, bestimmen aber in jeder Provinz den besonderen Charakter. Während in Rom und Süditalien, soweit viele Reste antiker Marmorinkrustation in Ruinen zu Gebote standen, das eigentliche Steinmosaik, also die Zusammenfügung kleiner Würfel verschiedenfarbigen Marmors, Serpentin, Porphyr u. s. w. überwiegt, tritt in Gegenden, wo dieser Reichtum gleichsam vorgearbeiteten Materials nicht gegeben war, und besonders in Toskana eine natürliche Vereinfachung in Schwarz und Weiss, zuweilen wol noch mit Rot dazu, an die Stelle, und die Herstellungsweise ist bald mehr oder weniger die der Intarsia, d. h. es wird eine gröfsere Steinplatte, der weisse oder der farbige (grünlich- oder bläulichschwarze) Marmor als Grundlage genommen, darin das Muster ausgeschnitten und mit der andern Farbe, in kleinen Plättchen gefüllt. Die Verbindung buntfarbiger Marmorsorten und die eingelegte Flächendekoration (lavoro di commesso) haben nicht wenig dazu beigetragen, den reichen Fassadenschmuck zu fördern und durchzubilden, der gerade nun in Toskana von Comasken ausgeführt wird. Der Baumeister der Fassaden von S. Martin und S. Michele zu Lucca, eben Guido da Como, ist ja ein Vertreter dieser Richtung schon in ihrem vollausgereiften Stadium, wo sie zur willkürlichen Uebertreibung entartet, während eine frühere Phase in Florenz durch die Marmorinkrustation ohne consequente Rücksicht auf die innere Struktur, wie an S. Miniato, und am Baptisterium veranschaulicht wird, die später am Dome so verhängnissvoll veräusserlicht. Die Hauptarbeiten, welche diese Steinmosaicisten zu liefern hatten, waren die eingelegten Fufsböden, die Chorschranken, die Kanzelbrüstungen, Taufbecken und sonstige Ausstattungsgegenstände. Auch hiervon sind in S. Miniato al monte und im Baptisterium vorzügliche Beispiele aus verschiedenen Entwicklungsstufen erhalten. Besonders die Kanzel in S. Miniato ist lehrreich durch ihre einfache Klarheit

und die strenge Sonderung der eingelegten und skulpierten Teile von dem spärlichen Figurenschmuck, der nur am Lesepult, das in der Mitte der breitetren Vorderseite heraustritt, befangen genug gewagt wird. Die Felder werden mit erhabenen Rändern aus weissem Marmor eingerahmt, und diese sind mit sehr mäſsigem Ornament ausgemeisselt; die Fläche selbst ist weiss und schwarz (resp. rot) gemustert, und in der Mitte sitzt wieder eine Marmorrosette.

Florenz

Zu dieser Klasse gehört nun auch die Kanzel aus der alten Kirche S. Piero Scheraggio in Florenz, die bis 1784 beim Palazzo vecchio unter den Uffizien bestand. Der Groſsherzog Peter Leopold liess diese Kanzel nach S. Leonardo in Arcetri vor Porta S. Giorgio bringen, wo sie sich noch, allerdings in willkürlicher Zusammensetzung befindet. Sie ist das Werk eines solchen Steinmosaicisten aus etwas vorgeschrittener Zeit [1], wo der Geschmack nicht mehr rein war, die Gränzen nicht mehr klar bewusst waren, — und wo vor allen Dingen bereits figürliche Darstellungen in den Feldern der Brüstung verlangt wurden [2]. So musste der Flächendekorator wol oder übel in die Skulptur hineinpfuschen, und tat dies im engsten Anschluss an die ihm geläufige Technik und die ihm überlieferten Vorlagen für die hier erforderten Scenen.

Diese ihm vorliegenden Kompositionen waren, wie sich deutlich noch aus seinem Marmorwerk erkennen lässt, getriebene Arbeiten aus Metallblech, also Goldschmiedsware. Demgemäſs ist seine Reliefkunst, soweit man bei einem solchen Kompromiss davon reden darf, durchaus verschieden von der früher betrachteten jener Gruppe von Bauskulptoren. Seine Gestalten sitzen wie aufgelötet auf dem mosaicierten Hintergrunde, oder erscheinen wie ausgeschnitten, da die Grundfläche durch Teppichmusterung gleichsam heterogen geworden ist. Bei Goldschmieds-

---

[1]) Die Sage, dieses Werk sei als Siegesbeute aus Fiesole, schon 1010 nach Florenz gekommen, ist also nach obiger Auseinandersetzung unglaubwürdig, — wie ja auch die Darstellungsweise der Scenen auf das XII. Jahrhundert weist.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung der Kanzeln mit figuriertem Schmuck und ihre Datierung nach H. W. Schulz Dkm. Süditaliens bei Hettner, Ital. Studien (Ueber Niccolò Pisano).

arbeiten bleiben Figuren und Grund homogen, weil das Material gemeinsam durchgeht und die Ornamente ebenso durch Bearbeitung herausgetrieben oder eingeschlagen werden, wie man die Figuren mit ausgerundeten Formen und eingetieften Falten u. s. w. hergestellt. Hier aber ist das Ornament, das Pflanzengebilde, der Fläche in weissem Marmor stehen geblieben, der ausgetiefte Grund aber schwarz eingelegt, also nun dieses Schwarz der Boden, aus dem sich die weissen Gestalten herausheben. Dies dient allerdings dazu sie besser in Wirkung zu setzen und der mangelnden Modellierung nachzuhelfen.

Diese Stufe ist besonders deutlich in der symbolischen Darstellung der Wurzel Jesse, welche sich ursprünglich an einer Schmalseite der Kanzel befand, und ebenso in der Abnahme vom Kreuze, welche daneben gehört. An der Vorderseite safsen, wie noch die stehengebliebenen Unterschriften auf einem zusammenhängenden Streifen beweisen, rechts die Geburt Christi „+ NOBIS ADMIXTUM CERNUNT ANIMALIA CRISTUM," links die Anbetung der Könige „TRES TRIA DONA FERVNT, TRINUM SUB SIDERE QUERUNT," worauf dann an der linken Schmalseite die Darbringung im Tempel und die Taufe Christi folgten.

Mit der Geburt Christi ist die Verkündigung an die Hirten vereinigt, so dass sich das Relief in einen oberen und einen unteren Teil gliedert. Oben sitzt Maria in ihrem Bett, auf das Kind in der Krippe hinweisend, das von Ochs und Esel beschnobert, von einem Engelchor in Wolkenkranz besungen wird. Hier zeigt sich das Vorbild in getriebener Arbeit so stark, dass Förster, der die Kanzel doch sehr genau kennt, diesen vorstehenden Wolkenrand für einen „Korb voll Engelköpfchen" hielt. Der Stern ist wieder eingelegt in Schwarz und Weiss. Joseph sitzt rechts auf einem Hügel, kratzt sich aber nicht betrübt hinter dem Ohr, sondern stützt die Wange in die Hand des rechten Armes, dessen Ellenbogen auf dem Knie des hochgezogenen Beines fufst. — Unten vor einem Hüttendach sind Schafe und Ziegen, daneben eine Brotpalme (doch sicher keine abendländische Erfindung!), und vor dieser lauscht der Hirt in phrygischer Mütze, auf seinen Stab gestützt, der wundersamen Botschaft. Während sein treuer Schäferhund ruhig bei ihm sitzt, blickt er selbst vorwärtsstrebend mit

stierem Auge zum Engel empor, der herabschwebend ein Schriftband hält, indes zwei andere ungeflügelte tanzend auf Laute und Horn musicieren. Trotz aller Roheit ist der Rest einer byzantinischen Idylle, wie die besten Miniaturen sie darbieten, auch hier noch fühlbar. Der Marmorgrund ist unbearbeitet, alles Figürliche aber tritt aus der Fläche heraus, die keinen erhobenen Rand hat, sodass der unteren Scene sogar der Boden fehlt.

Auch in der Anbetung der Könige ist, nach dem Vorbild der getriebenen Metallarbeit der obere Teil der Fläche mit Architekturstreifen gefüllt, so dass Dächer und Fenster, sowie der Stern wieder in eingelegter Arbeit erscheinen. Joseph steht rechts hinter Maria, die auf einer Polsterrolle sitzt. Die Könige „KASSPAR. MELCHIOR. BALDASAR", — in kurzer, am Saume besetzter Tunica und über der Schulter geheftetem Mantel — nahen noch im Laufschritt wie auf altchristlichen Darstellungen, der älteste im Begriff zu knieen, der jüngste mit Zackenkrone noch aufrecht, ein Füllhorn in der Hand.

Ebenso spielt die Darbringung im Tempel vor einer Arkadenreihe, wie bei Guido da Como noch 1250, aber Simeon empfängt den Knaben, der zur Mutter zurückstrebt mit blofsen Händen, und auch Joseph trägt seine Turteltauben als Opfergabe ohne Tuch in der Hand. Ueber dem Altare hängt eine Lampe an drei Fäden herab [1]). Wie bei der Taufe, der Kreuzabnahme [2]) und der Anbetung ist hier der untere Rand wie ein Balken bearbeitet, mit den Namen der Personen und Gegenstände darauf, während sich, wie überall um das Ganze ein schwarz und weisser Ornamenstreifen und dann erst die skulpierte Schräge der Einrahmung hinzieht, — so dass immer noch die Erinnerung an die ursprünglichen Kassettenfelder erhalten bleibt.

Nach alledem erscheint die Kanzel von S. Lionardo bei Florenz mit ihrem wie ausgeschnittenen und aufgehefteten Figurenschmuck auf gemustertem Mosaikgrund als eine Aus-

---

[1]) Sie ist schwarz ausgeschnitten in den weissen Grund eingelegt. Rumohr (I. 253f) nahm sie irrig für ein Kreuz. Man vergleiche die Lampenform auf der Erztür des Bonannus in Pisa. Photographien der Kanzel von Brogi.

[2]) Ueber die Verwandtschaft der ἀποκαθήλωσις mit der des Barisannus von Trani in Ravello (1179) siehe oben Kap. VI. S. 111.

nahme, bei deren Durchführung der namenlose Meister selbst auf die Notwendigkeit einer Aenderung verfiel, und so steht dies Werk doch im Ganzen ausserhalb des durchgehenden Zuges der Entwicklung [1]). Dagegen hat dies Beispiel immer den Wert eines Versuches zu der eigentlich gestaltenbildenden Kunst hindurchzudringen, und solcher Anläufe haben wir noch mehrere zu betrachten, bevor es möglich wird, die Wege aufzuzeigen, die allein zu einem gesunden Fortschritt führten.

Arezzo

Man geht in dem Streben sich die Herrschaft über die Mittel der Steinskulptur wieder anzueignen, von bestimmten Vorbildern in verschiedenen anderen, verwandt erscheinenden Kunstzweigen aus. Und die Technik der frei gewählten oder meist wol zwingend sich aufnötigenden, weil eben vorhandenen Vorlage bestimmt dann das Gelingen oder Abirren, nicht selten gewiss das Schicksal der einzelnen Künstlerkraft, wenn nicht einer ganzen Lokalschule.

Drei solcher Anläufe besitzt die Pieve von Arezzo, und alle drei sind höchst interessant, selbst als Irrwege lehrreich, und weichen so weit von einander ab, dass man sie schwerlich für Leistungen eines Ortes und Schmuckteile ein und desselben Baues halten würde, wenn sie zerstreut auf uns gekommen wären. Nur Eins dieser Stücke ist sicher datiert und zwar dem Charakter nach das jüngste: die Türlünette des Hauptportales mit der Madonna und zwei Engeln, die einen weiten sorgfältig ausgearbeiteten Mantel hinter ihr ausbreiten. Am Architrav darunter, der mit verschiedenen Heiligenfiguren besetzt ist, steht die Inschrit:

„ANNI D. M. CC. XVI. MS̄ MADII MARCHIO SCVLPSIT. PB̄R. MATH̄S MUNERE FVLSIT Ī. T̄PR. ARCHIPBI. Z . . .“

Dies ist also der von Vasari (opere I, 277 u. Anm. 1) erwähnte Marchionne, den er offenbar nach dieser Inschrift für den Erbauer der ganzen wunderlichen Fassade ansah, während sie ihn nur als Bildhauer ausweist. Ja, auch die Beziehung desselben

---

[1]) Ein Meister derselben Schule, stellt Guido da Como solche unfigürliche Dekorationen noch 1246 für den Taufbrunnen in Pisa her, bestrebt sich dagegen bei der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja denn doch die Reliefkunst mehr in der Art jener Bauskulptoren zu üben, die ihm überall in dieser Stadt wie in Lucca vor Augen stand.

Namens und Jahres auf den Monatscyklus im Bogen des nämlichen Portales erscheint bereits mehr als gewagt; denn technisch stimmt dieser Schmuck in den wahrscheinlich späteren Einschnitten nicht mit dem Madonnenrelief im Tympanon überein, so dass wir vorziehen erst später darauf zurückzukommen. Sicher von ihm ist nur der Architravstreifen, an dem sich die Inschrift befindet, mit den Halbfiguren der Maria, zweier Engel, zweier Bischöfe, S. Satirus und S. Donatus und der zwölf Apostel, sowie das Tympanon mit der Halbfigur der Madonna in reicher byzantinischer Tracht, zweier Engel in Diakonenkleidung, die ihre erhobenen Arme unterstützen, und zwei herabschwebenden Seraphim, die ihren Heiligenschein halten, — sehr hieratische Arbeiten, in denen deutliche Spuren der Bemalung beweisen, dass die Skulptur nicht allein auskommen sollte.

Ebenso wenig aber wie die Monatsbilder des Mitteltores rührt von dem selben Künstler das Tympanonrelief der Seitentür rechts her. Es stellt die Taufe Christi dar und trägt am Rande des Bogenfeldes nach einer Jahreszahl, von der sogleich, die Umschrift:

+ H(ic) BATIZA(tur) A IOHE XPC DEI FILIVS IN QUE S(piritus Sanctus) (de)SCENDIT . . .[1])

Von der Jahreszahl die links unten vor dem Kreuz die Umschrift eröffnet, liest man ganz deutlich . . . XXI, und hat darnach im Anschluss an die Jahreszahl des Hauptportales MCCXVI auch hier MCCXXI ergänzt. Dies aber scheint mir nach dem viel altertümlicheren Charakter des Bildwerkes selbst unmöglich. Vielmehr bleibt wol nur übrig MCLXXI zu setzen, da die Stellenzahl der Ziffer noch ziemlich zu ermessen oder aus Spuren zu ersehen ist[2]), und ein Zurückgehen auf MCXXI höchst unwahrscheinlich wäre.

---

1) Ich verbessere, soweit ich dies nach meinen Notizen vermag, Ubaldo Pasqui, Nuova Guida di Arezzo, 1882, der sonst viel Dankenswertes beibringt.

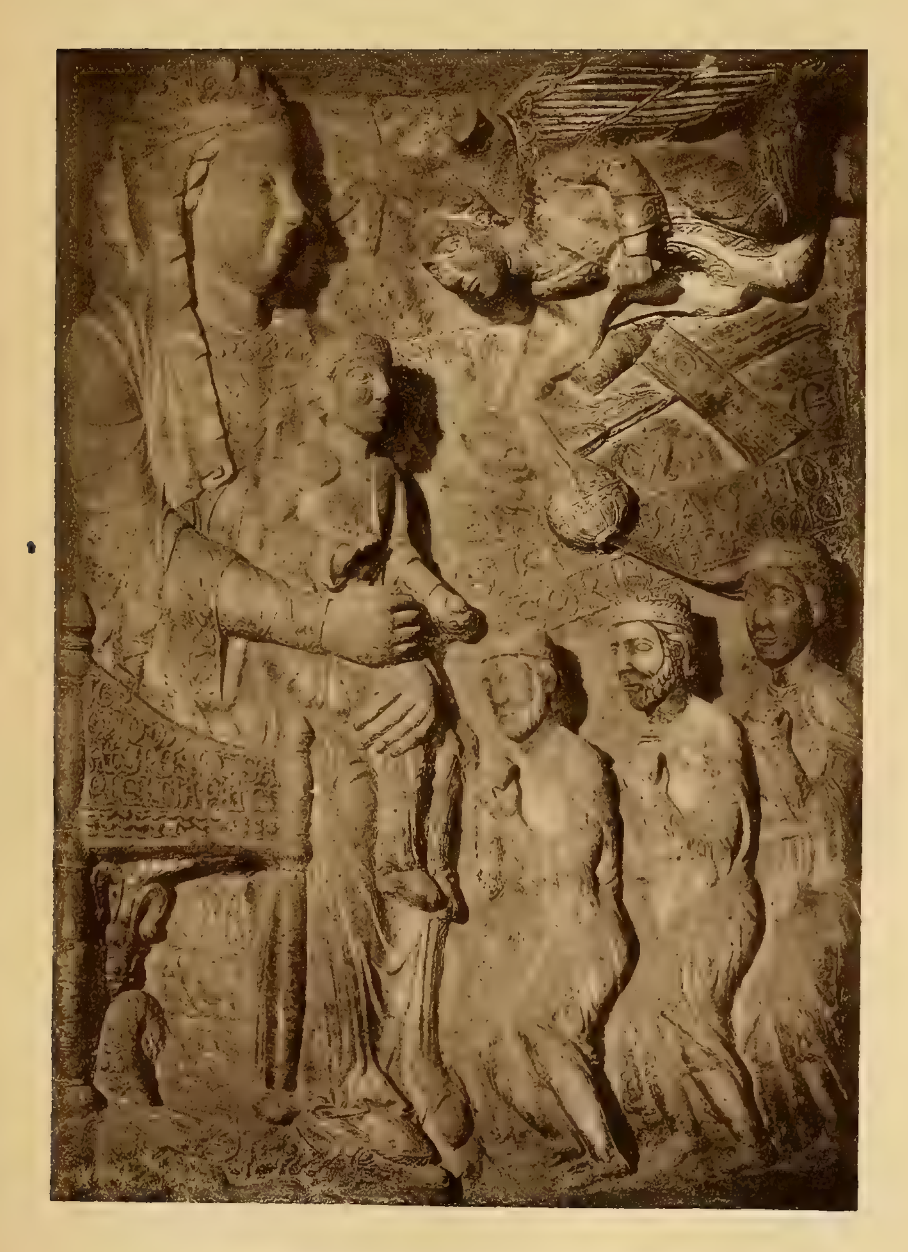
2) Sonst wäre auch eine X. nicht unmöglich. Eine frühere Entstehung dieser Seitentür, vor dem nicht in der jetzigen Mittelachse befindlicheu Hauptportal, wird auch durch den noch etwas altertümlicheren Charakter der Nebentür an der Langseite wahrscheinlich, wo das Tympanon mit einem quadrierten Muster gefüllt ist, die Eckkapitelle Männer im Kampf mit Löwen enthalten. Auch die Seitentür der Vorderfront links neben dem Hauptportal ist im Tympanon nur mit Weinstock ausgerankt.

Dieses merkwürdige Steinrelief ahmt nämlich in ganz befangener Weise, ohne irgend einen Versuch selbständiger Gestaltung, eine getriebene Arbeit aus Metallblech, und zwar sehr öden byzantinischen Charakters nach. In der Mitte steht Christus mit grofsem Kreuznimbus, die herabschiessende Taube über sich, die eine Hand auf den Leib gelegt, die andere nach abwärts ausgestreckt; das Wasser bedeckt ihn bis an die Hüften, sodass die Beine nur wie leise durchscheinend gegeben werden innerhalb der regelmäfsigen Wellenlinien, unter denen auch ein kleiner Knabe, der Jordan, halb verborgen sitzt. Johannes, im zottigen Fellmantel über der Tunica, bewegt sich wie aufwärts schreitend, fasst sein Gewand mit der Linken über den Leib zusammen und legt die Rechte auf Christi Haupt. Links und rechts stehen ganz symmetrisch je zwei Engel mit Tüchern über den ausgestreckten Händen. Ihre Gewänder sind ganz schematisch gerillt und die Köpfe nicht minder schablonenhaft wiederholt. Diese Portallünette ist entweder von einem Goldschmied selber gearbeitet, oder von einem Steinmetzen, der für sein Material gar kein Gefühl hatte, nach dem byzantinischen Goldschmiedswerk sklavisch ausgehauen bis in die punktierten Ränder der Gewandsäume hinein [1]).

Weit bedeutender in all seiner altertümlich naiven Verwechslung von überirdischer Hoheit mit körperlicher Ausdehnung, ist ein Relief im Inneren der Kirche, das der eigentlich plastischen Kunst weit näher kommt. Es ist jetzt in die Eingangswand eingelassen und stellt die Anbetung der Könige dar, und zwar ebenfalls nach einem in Silber- oder Goldblech getriebenen Original, doch durchaus nicht so byzantinischen, sondern abendländisch romanischen Charakters. Maria tront als Königin mit der Krone über dem Schleiertuch, links in Profil auf einem leichten Stul, dessen gedrechselte Beine auf einem Drachen stehen. Der Kopf des unterwürfigen Scheusals dient ihr als Fufsschemel und der Schweif streckt sich unter den Stulsitz mit der Beischrift DRACUS; an der Wange des Sessels steht geschrieben „JN GREMIO MATRIS RESIDET SAPIENTIA PATRIS.“ Auch der Christusknabe ist sehr grofs. In langer Tunica und über der Brust zusammenge-

---

[1]) Photographie von Alinari.



MARMORRELIEF IN DER PIEVE ZU AREZZO



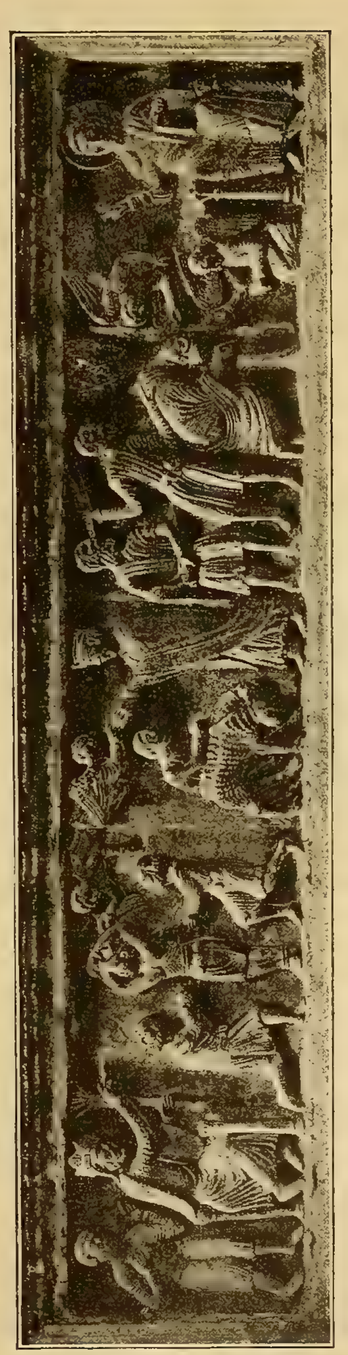
bundenem Mantel, eine Krone auf dem Haupt, sitzt er in königlicher Ruhe, während die Mutter ihre beiden grofsen Hände schützend ihm über Knie und Schofs legt. Wie Kinder erscheinen dagegen die Könige, deren Köpfe nur bis an die Sitzhöhe reichen, während sie heranschreitend sich nähern, so dass die bärtigen vorn schon im Begriff sind die Knie zu beugen, der bartlose jüngste, fast noch aufrecht, die anderen etwas überragt. Sie sind sehr ähnlich wie der Christusknabe in schmale Mäntel und ganz weiche fliessende Tuniken gekleidet, deren Aermel sich am Ellenbogen erweitern, und deren Saum nur wenig über die Kniee reicht, unter denen nur glatte Strumpfhosen erkennbar sind. Alle drei halten in völlig identischer Gebärde einen kleinen Gegenstand in der Hand, in dem man wol eher ein Goldklümpchen als ein Gefäfs zu sehen hat. Ueber ihren Köpfen aber fährt ein Engel in Diakonentracht herab und schwingt ein mächtiges Rauchfass reinster romanischer Arbeit gegen die Tronenden. Auf dem Reliefgrunde zieht sich, unter dem Stern zu Häupten Christi in mehreren Streifen die Inschrift zur Bezeichnung der Personen hin: ein M bei Maria, ein X J bei Jesus, dann AGLS für den Engel und MA/EI über dem Rauchfass, endlich zusammenhängend; JSTI SUNT MAGI CASPAR BALTASAR MELCHIOR," und diese Buchstaben alle sind bezeichnender Weise nicht eingegraben, sondern erhaben herausgearbeitet, weil sie — in der Metallblechvorlage von der Rückseite aus hervorgetrieben — so dastanden. Dieser Umstand, der am Architrav des Hauptportals wiederkehrt, könnte, wie sonstige Verwandtschaft der Arbeit bestimmen, Marchionne auch als Urheber dieses Reliefs in Anspruch zu nehmen.

Die Typen erinnern mit ihren grofsen sternlosen Augen von ovalem Schnitt, ihrer kräftigen Nase und dem eigentümlichen scharf geschlossenen Mund, dessen Unterlippe sich etwas vorspitzt, noch auffallend an Elfenbeinarbeiten des X. Jahrhunderts in Deutschland, wie z. B. an den Gekreuzigten auf dem Echternacher Codex in Gotha, andrerseits aber an die Bronzearbeiten zu Magdeburg, wie etwa die Grabplatte Erzbischof Friedrichs I. († 1152), — so dass man in dem zu Grunde liegenden Originale wenigstens eine engere Berührung mit der germanischen Kunst voraussetzen möchte, während diese Aus-

führung in Stein doch wol erst dem XII.—XIII. Jahrhundert angehören kann. — Trotz ihres ungeschlachten Kopfes hat diese Königin Maria etwas Grandioses in ihrem Wesen, und bekundet den angeborenen Sinn des Italieners für monumentalen Zuschnitt, so kindlich auch die demütige Erniedrigung der Magier vor dem Tron der Himmlischen gegeben wird. In dem Ganzen ist ein gesundes Gefühl für den Wert der menschlichen Gestalt in allen ihren Teilen erhalten geblieben, und so steht dies wenig beachtete Werk fast einzig in seiner Art da, und es fällt schwer zwischen Original und Uebertragung abzurechnen und die Zeit genauer zu bestimmen. Eins aber ist wichtig: trotz grofser Verschiedenheiten, besonders in der Technik, leuchtet doch der Zusammenhang mit jener Auffassung der plastischen Aufgabe und jener robusten und gesunden Sinnesart hervor, die wir am Taufbecken von S. Frediano in Lucca herausfühlen. Wie weit diese jedoch auf Rechnung des aretinischen Meisters zu bringen, der diese Anbetung in Marmor gemeisselt, wie weit sie vielmehr auf das Original zurückgehen, ist um so schwerer zu entscheiden, als gerade die Typen auf germanische Leistungen aus frühromanischer Zeit zu weisen scheinen. In dieser Erwägung bestärkt mich das Vorhandensein eines einzigen im Herzen Italiens erhaltenen Denkmals, das die nämlichen Eigenschaften, wenn auch in anderer Vortragsweise, zeigt und wol sicher von einem Germanen, langobardischen Stammes gearbeitet worden

Ich meine einen länglichen Reliefstreifen mit dem Martyrium eines Bischofs (angeblich Ponzianus, vielleicht richtiger Fredianus) in der städtischen Sammlung zu Spoleto. Es mag an der alten Kirche S. Ponziano, aus der es stammt, einen Türsturz geschmückt haben. Die Darstellung gliedert sich in drei Scenen, zwei breiteren links und rechts und einer schmalen in der Mitte. Links tront der König, ganz in der Tracht der Langobardenfürsten, mit übereinandergekreuzten Beinen, an die Königsbilder karolingischer Miniaturen gemahnend; mit der linken Hand aber fasst er ein auf dem Boden stehendes Scepter, während die Rechte sich befehlend nach rechts hinüberstreckt, gegen die Marterscene. Ihn scheint hierzu die Vorstellung eines Ratgebers zu bestimmen, der lebhaft gesticulierend ihm links zur Seite steht, und offenbar den Heiligen beschuldigt. Dieser ist, bis auf den Schurz entkleidet, aber mit der Bischofsmütze auf dem Haupt, an einen

Pfal gebunden, indem ein Strick seine Füſse zusammenschnürt, ein anderer die Arme über dem Kopf verbindet. Zwei Schergen sind, dem Wink des Herrschers gehorchend, bemüht ihn mit Marterwerkzeugen, die wie Pferdestriegeln oder Wollkämme aussehen, zu zerfleischen, während ein Engel vom Himmel herabschwebend ihm wunderbare Hülfe bringt. Diese Darstellung, die sich übrigens ähnlich in einem alten Wandgemälde zu S. Frediano in Lucca findet, erinnert wieder ganz auffallend an jenen Gekreuzigten zwischen den beiden Schergen mit Lanze und Essigschwamm auf dem Codex von Echternach in Gotha, sowol durch die Typen wie durch die heftige Bewegung und geknickte Haltung, die im Streben sich verständlich zu machen zu viel Kraft aufwendet, — dass nur ein wirklicher Zusammenhang der Kunstschule hier und dort die Gleichheit in beiden Denkmälern erklärt. An ein anderes deutsches Werk, die Geschichte des hl. Gallus auf dem Diptychon des Tuotilo von S. Gallen, müssen wir bei der zweiten Scene denken. Wie dort der Einsiedler den Bären füttert und seinen drohenden Hunger in fromme Ehrfurcht wandelt, so werden hier zwei wilde Tiger von ihrem Wärter zum Heiligen geführt, gewiss nicht



Relief aus Spoleto.

in friedlicher Absicht, sondern um sie gegen ihn loszulassen; der Bischof aber, in vollem Ornat, streckt die gefalteten Hände über sie hin, ein Engel schwebt ihm segnend entgegen, und die Bestien neigen demütig ihr Haupt vor dem Gottesmann, durchaus nicht gesonnen ihm ein Leides zu tun. Die dritte wieder breitere Scene enthält links die Enthauptung des Bischofs in sehr barbarischer Version: der Bischof muss einen Baumstamm umfassen und dagegen knieend den Kopf vorstrecken; so führt der hinter ihm stehende Henker den Streich, während ein zweiter ebenfalls das Schwert zieht, um zuzuhauen, wenn des Ersten Hieb vereitelt werde. Aber das Haupt fällt, das Antlitz nach oben wendend, und erblickt so noch die Erscheinung des Himmelsboten, indem zugleich ein anderer Engel knieend, und merkwürdiger Weise bärtig wie der Bischof selbst, das fallende aufzufangen bereit ist. Rechts tront Christus auf gleichem Sitz wie der König, stützt ein Buch auf das Knie und hebt die Rechte segnend gegen den Märtyrer, eine strenge, absichtlich byzantinische Erscheinung. Auch in der Enthauptung gebärden sich die Henker wie der Getroffene nicht unähnlich wie Kain und Abel im Brudermord an den Erztüren Bernwards von Hildesheim, und so kann wol bei dem ganzen Denkmal, das technisch vorgeschritten, in dem harten Material noch feinfaltige Gewänder, ja Stoffmuster wie in Elfenbeinschnitzerei wiederzugeben sucht, nur an eine sehr frühe Entstehungszeit im XI. Jahrhundert gedacht werden, und zwar an eine Bildnerschule, die mit dem alten Langobardenreich in Spoleto noch eng zusammenhängt.

Calci

Wenden wir uns von der einen Seite Toskanas mit Florenz und dem benachbarten, damals aber durchaus selbstständigen Arezzo, auf die andere Seite des Gebietes unserer näheren Untersuchung, so möchten wir den soeben betrachteten ehrwürdigen Denkmälern früher Bildnerei zunächst einen fast unbeachteten Ueberrest anreihen, der sich in der Nähe von Pisa erhalten hat. Es ist das Taufbecken der Pieve zu Calci in den pisaner Bergen [1]), das, wol immer in einer niedrigen

---

[1]) K. E. von Liphart hat es gelegentlich gefunden, Alinari veranlasst, es zu photographieren, und mir zur Deutung vorgelegt. Gegenwärtig ist Calci bequem mit der Trambahn von Pisa erreichbar. Vgl. unsere Abbildung.

fensterlosen Seitenkapelle stehend wie jetzt noch, nur von der Vorderseite sichtbar und deshalb nur hier künstlerisch bearbeitet ist. Aus einem mächtigen viereckigen Steinblock herausgehauen, enthält es in der Mitte die Immersionswanne mit vier Standlöchern (pozzi) für die Priester herum und ist an der Stirnwand wie ein altchristlicher Sarkophag ravennatischer Periode mit Blendarkaden ausgestattet. Sechs kurze gedrungene Säulen, deren äusserste links und rechts spiralisch kannelliert sind, tragen auf mannichfaltigen Kapitellen die fünf kleinen Rundbögen, deren Leibung wieder mit Blatt- und Rankenwerk besetzt ist, und in den Zwickeln erscheinen Engel in Halbfiguren mit ausgebreiteten Flügeln, zum Teil wie knieend auf den Kapitellen. In der Arkadenreihe stehen Einzelfiguren, die fast völlig wie



Taufstein der Pieve zu Calci.

etruskische Wesen aussehen, so stark stimmen die grofsen Köpfe und die kleinen Körper, die Gewandung und die Attribute mit jener uralten Landeskunst überein. Sie alle wandeln auf Tieren, mit Ausnahme der Mittelfigur, welche die rätselhafteste von Allen scheint und einen kleinen Dämon vor sich herdrängt. Die ganze Erscheinung besteht nur aus einem kurzbärtigen Kopf und einem Sack, aus dem dieser Kopf buchstäblich hervorguckt, ohne Andeutung von Armen, Beinen oder sonstiger Körperform. Man verfällt zunächst darauf, diesen Teil für unausgeführt zn halten, zumal, da auch die letzten beiden Bögen links nicht mit Blattwerk geschmückt sind, wie die übrigen drei, und die Säule dazwischen ein rohgebliebenes Würfelkapitell zeigt, an dem doch die einspringenden Ecken der Deckplatte und ihr Mittelklötzchen bereits eingehauen sind.

Die letzte Säule links ist einmal herausgebrochen, hat dabei ihr Kapitell sammt Engel verloren, und ein zeitweilig eingesetzter Ersatz liegt jetzt wiederum zur Seite.

Der kleine Dämon aber, der vor dem Sack einhertrollt, hilft uns weiter: er giesst im Gehen aus einem Henkelkrug Wasser auf den Boden, allerdings als begösse er Blumen; auf dem bärtigen Haupte ist eine Zinkenkrone erkennbar, die uns hindert, ihn als Gärtner oder Wassermann anzusehen. Jupiter Pluvius wäre wieder zu vornehm für so bescheidene Dienste und so kleinen Mafsstab, einem andern Gröfseren untergeordnet, — der noch dazu durch einen Nimbus ausgezeichnet ist. Nun entdecken wir im Rankenwerk des Bogens zu Häupten dieser Mittelfigur auch ein kleines Vögelchen, und dieses bestätigt die bisher verhaltene Vermutung: es ist Christus als Täufling im Jordan, der als Flussgott zu seinen Füfsen sitzt, und über ihm die Taube des heiligen Geistes! In der Tat erhebt die nächste Gestalt rechts die Hand gegen diesen wundersam verpuppten Gottessohn, hält mit der Linken das Gewand vor dem Leib empor und schreitet wie steigend aus auf dem Tier, das seine nackten Füfse nur mit den Zehen berühren, und in dem wir zur Not ein Lämmchen erkennen. Und links von Christus versteht sich nun das geflügelte Wesen von selbst als Engel, der ein faltenreiches Chorhemd mit runder Halsöffnung in den Händen hält und auf einen kleinen Löwen tritt. Somit wären die Hauptfiguren einer Taufe Christi beisammen, und das sackförmige Gewand erklärt sich im Notfall als stehengebliebenes Wasser, das nur noch mit Wellenlinien gerillt zu werden brauchte, um uns den gewohnten Anblick damaliger Darstellungen zu bieten. Nun aber stehen in den äussersten Arkaden links und rechts noch zwei Figuren: hinter Johannes ein Engel, der ein Gewand zu tragen scheint und somit zur Taufe gehören könnte, obgleich sein Platz dann eher neben dem andern Engel gewesen wäre; hier aber steht eine matronenhafte Frauengestalt, die wir, nachdem einmal Christus aufgetreten, nur als Maria ansprechen können. Es bleibt wol nichts Anderes übrig, als diese beiden äussersten Figuren nah aufeinander zu beziehen, und da Maria bei der Taufe Christi niemals gegenwärtig ist, in dem Engel, dem sie sich zuwendet, den Bringer der Verkündigung Gabriel zu erblicken. Dann

aber hätten wir wieder eine ganz eigentümliche Darstellung dieser Scene; denn der Engel macht gar keine Handbewegung als Bote, sondern fasst mit beiden Händen den wie ein Puppenkleid geformten Gegenstand, wie man etwa ein Kind vor sich halten würde. Die Aermel dieses Gebildes hängen auch mehr wie Aermchen über seine Hände, sind aber so zerstofsen, dass man vom Ellenbogen ab nichts mehr erkennen kann; ebenso würde es fraglich bleiben, ob oben nur der Rand am Halse weggebrochen sei oder gar ein Kinderkopf daran gesessen habe, wenn in der runden Vertiefung nicht wirklich ein Bleizapfen säfse, der wol nichts anderes bedeuten kann, als dass ein Kopf mit Hals hier eingepasst gewesen! So hätten wir also doch eine Verkündigung, wo der Engel das Christkind als praeformiertes Wesen überbringt. Dieser Gabriel wandelt übrigens auf einem Stier, dem Symbol der Stärke, während das Geschöpf unter Marias Füfsen nicht mehr zu bestimmen ist, und sie selber, klösterlich verhüllt, beide Hände über den Leib legend, ruhig das Wunder über sich ergehen lässt. Auch die Cherubim in den Zwickeln der Bogenreihe ergeben wenig zur Erklärung: der dieser Annunziata zunächst erscheinende hält wol ein offenes Buch; der hinter Gabriel bläst in ein Horn, als hätten sie die Attribute der Hauptpersonen übernommen. Was der vor Gabriel in der Rechten hält, kann wol nur eine Glocke sein; vor Johannes erscheint ein Bote mit Schriftband, bei dem wir wol eher an die Stimme „Hic est filius meus“, als an das übliche Johanneswort „Ecce Agnus Dei“ zu denken haben. Der Knieende zwischen Christus und dem gewandhaltenden Engel erhebt beide Hände, wie staunend über die Demut des Gottessohnes, oder als Orantin bei der feierlichen Handlung.

Zur näheren Datierung des Werkes sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass bei den Engeln durchaus keine Anzeichen des byzantinischen Ritus des Darbringens mit verhüllten Händen vorkommt, sondern dass der Eine den Chiton Christi, der Andre das Himmelskind mit blofsen Fingern fafst. Die Säulenkapitelle sind meist komposite Bildungen, das eine jedoch mit Widderköpfen an den Ecken besetzt, das andre mit Pflanzengeschlinge verziert, das auf der Umbildung zu Vogelformen scheint und doch wol als romanisch bezeichnet werden muss, besonders in Verbindung mit dem rohgebliebenen Würfelkapitell.

Das Ganze erscheint mit seinen Mischformen christlicher und heidnischer Art, mit den völlig etruskischen Köpfen, deren langes Oval mit eingedrückten Schläfen und glotzenden Augen durch starke Kinnladen und grofse Münder gekennzeichnet wird, wie eine denkbar zutreffendste Illustration der Hypothese H. Sempers von einer „Bildhauerschule, welche auf den Bergen des inneren Toskana, fern vom Weltverkehr, das ganze Frühmittelalter hindurch diese ältesten Typen christlicher Kunst getreu bewahrte — und auf der Tradition des antiken Provinzialstiles von Etrurien fortbaute." Jedenfalls wäre dieses Taufbecken in Calci noch mehr geeignet, die Möglichkeit einer solchen Continuität „zur Gewissheit zu erheben", als die Reliefs im Dom zu Siena, welche Sempers Ausspruch (Ztschr. f. bild. Kst. 1871. S. 363) veranlasst haben. Denn es dürfte wol nicht unvorsichtig erscheinen, wenn wir dieses Taufbecken einer Dorfkirche in den Pisaner Bergen mindestens ein Jahrhundert vor Niccolò Pisano's Kanzel entstanden glauben. Es ist ja Bauernkunst, mit der wir es hier zu tun haben, wenn auch ein sehr interessantes und ikonographisch wichtiges Stück. Und so betrachtet gewinnt es seinen wolverständlichen Zusammenhang mit den Architravskulpturen in Pistoja, besonders an S. Andrea von 1167, und mit den Leistungen des Biduinus von 1180 an der ganz nahe gelegenen Kirche S. Casciano am Arno, wie mit dem Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, deren Typen diese Einzelfiguren in Calci durchaus verwandt sind.

Pisa

Mit diesen Beziehungen zu bekannteren Denkmälern, unter denen es doch vielleicht; was das Alter betrifft, die erste Stelle beanspruchen darf, ist das Taufbecken in Calci auch am besten geeignet, den Ausgangspunkt für die Betrachtung der mittelalterlichen Skulptur in Pisa selber zu bilden. Der älteste Ueberrest ist sonst wol der Türsturz, an dem sich der Steinmetz Bonusamicus bezeichnet hat, jetzt im Camposanto. Das Relief ist aus dem harten Marmor der Bagni Pisani gehauen und rührt, da es von einem Besitzer aus Castellina marittima hierher geschenkt wurde, gewiss nur von einer Dorfkirche her. Es zeigt in rohester Arbeit in der Mitte den Erlöser als alten bärtigen Mann auf den Querstangen einer elliptischen Glorie sitzend,

so dass von seinem Körper nur das obere Drittel bis an die Ellenbogen, das untere von den Knieen abwärts gesehen wird, das Mittlere fehlt. Von dieser Mandorla, deren schwerer Rand mit einem Wulst von romanischem Rankenwerk geschmückt ist, bewegen sich die Evangelistenzeichen nach den Seiten hin, so dass der Adler des Johannes, der ein Lamm auf dem Rücken trägt, noch mit dem Schweif darin zu stecken scheint, nur der Engel des Matthäus sein Antlitz Christus zuwendet. Die Inschrift:

+OPUS QUOD VIDETIS BONUS AMICUS FECIT P(ro) EO ORATE

kehrt fast genau so, nur mit dem Reim ORETIS und dem Titel MAGISTER in der Pieve zu Mensano bei Casole im Sienesischen wieder, wo der Marmorstreifen, der sie trägt, jetzt an der Seite des Hochaltars eingelassen ist. Sie scheint sich auf ein ähnliches, nicht mehr vorhandenes Werk des Steinmetzen bezogen zu haben. [1]) — Ob so unzweifelhaft von ihm, wie man annimmt, auch der sitzende David sei, der als Geschenk eines Canonicus von Pisa im Camposanto seinen Platz über jenem Architrav gefunden hat, ist wol aus der stilistischen Verwandtschaft dieser ungeschickten Arbeiten, an die sich dann noch ein ähnlicher David aussen am Chor des Domes anschliessen würde, nicht bestimmt zu ersehen. Jedenfalls aber gehören diese Machwerke alle drei der oberitalienischen Steinmetzenschule an, deren technische Gewohnheiten sie aufweisen. Wirkliche Bedeutung aber besitzen sie kaum: so wenig ist noch der Steinblock zur Menschengestalt mit charakteristischem Leben verwandelt. Um 1180 wirkt hier dann Biduinus, von dem in Pisa selbst wenigstens ein Sarkophag im Camposanto mit voller Namensinschrift erhalten ist. Seine Arbeiten an S. Casciano bei Pisa und an S. Salvatore zu Lucca erwiesen gewisse Verwandtschaft mit der Darstellungsweise architektonischen Beiwerks bei Bonannus, dem Bildner der Erztüren am Pisaner Dome.

Damit erst treten wir in die Reihe der monumentalen Schöpfungen Pisas, an welchen nun auch die darstellenden Künste beschäftigt werden konnten und Gelegenheit fanden,

---

[1]) Der Cicerone spricht von diesem Stück, als ob er die Skulpturen gesehen habe. Vgl. jedoch Milanesi zu Vasari opere I 271. Anm. 2.

aufzubieten, was sie vermochten. Erst nachdem der Dom, spät genug, durch Meister Raynaldus seine Fassade erhalten, wurden auch die Portale geschmückt. Im Jahre 1180 entstand die Bronzetür des Hauptportales, die beim Brande 1596 zerstört sein soll. Wahrscheinlich wurde sie nur mehr oder weniger beschädigt und ist, wie schon Förster vermutete, das nämliche Werk, das wir jetzt am Seitenportal neben dem Chore, dem Campanile gegenüber erblicken, — der gerettete Ueberrest, den man hierher versetzte, als Giovanni Bologna die neuen Bronzetüren für das Hauptportal schuf. Denn einmal stimmen die Gegenstände der Darstellung genau mit denen an der jetzigen Haupttür überein, und zweitens ist der Stil der Reliefs ganz der selbe wie an der Tür von Monreale, welche Bonannus laut Inschrift 1186 vollendet, jedoch mit der doppelten Anzahl von kleineren Darstellungen ausgestattet hat [2]). Ja, gewisse Unförmlichkeiten der unteren Reliefs in Pisa könnten, ausser dem fortwährenden Anfassen und Abscheuern, auch durch Wegschmelzen beim Brande erklärt werden müssen. Diese Bronzewerke haben natürlich, ganz abgesehen von dem Mafs künstlerischen Vermögens, das in ihnen etwa zu Tage tritt, eine ganz eigentümliche kunsthistorische Bedeutung.

Zwei Aeusserlichkeiten fallen in den Kompositionen dieses Erzgiessers besonders auf: einmal die Vorliebe für Palmen, die er unten in langer Reihe als Garten für seine Propheten aufstellt und vereinzelt in mehreren Scenen, nicht blos bei der Flucht nach Aegypten, sondern auch bei der Taufe Christi und sogar bei der Höllenfahrt anbringt, während sonst, im Einzug, in der Fufswaschung und im Himmel am Tron der Jungfrau andre Bäume auftreten, die wir wegen ihrer grofsen runden Früchte wol nur für Orangen halten können, — d. h. also zwei Gewächse, die in Pisa kaum heimisch waren, und bei einem

---

[2]) Die Inschrift in Monreale, wo noch 1175 Barisanus von Trani die Nordtür geliefert, lautet an der westlichen: „MCLXXXVI ind. III Bonannus civis Pisanus me fecit.“ Die Inschrift in Pisa besagte nach Morrona: „Ego Bonanus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii. A. D. MCLXXX.“ — Crowe und Cavalcaselle (D. A, I p. 100) gehen zu weit, wenn sie aussprechen: „Diese Scenen aus dem alten und neuen Testament (in Monreale) scheinen mit den Arbeiten des Meisters in Pisa aus E i n e r F o r m gegossen.“ — Richtiger urteilt Springer, Bilder aus d. neuern Kstgesch. I p. 192 (2te Aufl.).

romanischen Bildner um so mehr Beachtung fordern, als die Darstellung von Bäumen in dieser Kunstperiode gewöhnlich auf Zweige, oder rein ornamentale Bildungen beschränkt ist. — Und zweitens die Anbringung von Kuppelarchitektur selbst da, wo wir sie garnicht erwarten, und zwar in einem Stile, der nicht etwa aus Pisas Monumenten hinreichend erklärt werden kann, sondern nur aus Reminiscenzen an Süditalien, wo sich Byzantinisches, ja Maurisches einmischt. In der Verkündigung steht Maria in einem Tempel, der auf vier Säulen zuerst ein zinnenbekröntes, fast flach gewölbtes Dach mit vier Ecktürmchen und in der Mitte eine säulenreiche Laterne mit kühner Kuppel trägt. Etwas breiter erscheint diese Architektur, wo sich Maria und Elisabeth darunter begrüfsen, etwas höher und mit einer grofsen Hängelampe darin als Tempel bei der Darbringung des Kindes, in verkleinertem Mafsstab mit konisch gespitzter Kuppel in der Versuchung Christi, und etwas verändert als Grabmonument des Lazarus, auf dessen Dach die Hauptzuschauer versammelt sind, — ja, turmartig gestreckt links und rechts beim Tode Maria's. Das Abendmal ist in eine solche breite Kuppelhalle verlegt, mit Türmchen an den Ecken, und das Grab Christi zeigt eine der orientalischen Zwiebelform genäherte Bedachung, der Baldachin, unter dem Herodes tront, eine Einziehung auf halber Höhe, der ihn der Birnform nähert. Oben erblicken wir den Herrn Zebaoth selbst, von Engeln verehrt, unter einem Tronhimmel, wie wir ihn am besten aus karolingischen Miniaturen kennen, wo er über dem Haupt des Herrschers im Widmungsbilde (Codex aureus aus St. Emmeran in München) oder der Evangelisten, oder im Urteil Salomos, ja über Holofernes (Evangeliar in S. Paolo fuori zu Rom) sich wölbt, d. h. als byzantinisches Hofrequisit zur Verherrlichung unentbehrlich schien.

Dazu kommt dann, bei genauerer Abwägung der gegebenen Kompositionen und ihres Verhältnisses zu den Leistungen der Steinskulptur in Toskana, wol die Erkenntniss, dass eine ganze Reihe von Darstellungen, und zwar die figurenreicheren, ganz gewiss ohne byzantinische Vorbilder irgend welcher Art nicht diese Regelmäfsigkeit und sichere Klarheit erhalten haben würden. Man urteilt an Ort und Stelle gewöhnlich nur nach den unteren Scenen und hört dann Urteile, wie im Cicerone: „dass sie zwar geringer und plumper als die Bronzetüren by-

zantinischen Stiles, doch bereits von einem frischeren selbstständigen Geiste belebt sind"; — oder man durchblättert daheim die charakterlose Publikation in Kupferstich, und schreibt dann, wie Schnaase: „sie seien zwar besser geordnet, aber dafür dürftig und steif." Beides ist einzeln nur zur Hälfte wahr, zusammengenommen erst annähernd das Richtige. Offenbar haben wir eine ähnliche Erscheinung vor uns, wie in den Mosaikgemälden der Cappella Palatina in Palermo und des Domes zu Monreale, wenn auch gleichsam im umgekehrten Verhältnis ihrer Faktoren. Noch übt der Bilderkreis der byzantinischen Kunst einen mächtigen Einfluss aus, bannend zugleich und erziehend; aber schon strebt der eigene Sinn des italienischen Künstlers überall da selbstständiger gestaltend vorzudringen, wo der Gegenstand ihm in häufiger Uebung und heimischen Versuchen vertraut geworden, und nur bei selten behandelten und schwierigen Vorwürfen unterwirft er sich schlechthin der überlieferten Komposition der alten, weitaus überlegenen Schule, die den kirchlichen wie den künstlerischen Vorschriften durch jahrhundertelange Uebung immer noch am sichersten entsprach. Da freilich musste der Bildner sich dann meist mit malerischen Vorlagen begnügen, welche die gegebene Fläche eben nach Art eines Bildes verwerten, Kompositionen übernehmen, die nicht für die Reliefkunst gedacht waren, und so gerät er häufig in Widerspruch oder doch in unsicheres Tasten, wie weit er z. B. architektonische Hintergründe, visionäre Erscheinungen am Himmel, und dergleichen, die der Maler nach Belieben auf dem oberen Teil angebracht, um den Raum einer überhöhten Tafel zu beleben, nun im Relief auch körperhaft durchzubilden habe.

Bonannus trachtet überall nach plastischer Selbständigkeit seiner Gebilde, begnügt sich deshalb mit wenigen Figuren, neben denen auch ein Baum, ein Gebäude die Fläche füllen hilft; ja er geht soweit, die Körper fast aus dem Grunde zu lösen, dass sie wie aufgelötet erscheinen, und hebt besonders die Köpfe mit einem Teil des Oberkörpers so stark hervor, dass wir an deutsche Arbeiten des Bronzegusses denken müssen. An andern Stellen, besonders höher hinauf, erscheinen die Flügel der Engel, die Blätter und Früchte seiner Orangenbäume, der Baldachin Zebaoths tatsächlich aufgesetzt, ausgeschnitten und unterhöhlt.

Dagegen hält sich die eigentliche Figurenkomposition in der Fuſswaschung, die als Ceremonie gefasst ist, — im Abendmal, wo Christus mit Johannes am rechten Ende, die anderen Apostel ruhig aufgereiht am Tische sitzen, und der Verräter gar nicht bezeichnet wird, — in der ganz symmetrischen Gefangennahme, der Höllenfahrt und der Himmelfahrt, wie im Tode Marias, fast ganz in flachem Relief, während andere, auch nicht stärker ausgerundete, doch durch die Vereinzelung der Körper im Raume und das Ausſchneiden der Grundlinie den Schein des Aufgelockerten und Angehefteten empfangen. Das eigentliche Wesen des Reliefgusses ist ihm keineswegs klar, sondern Goldschmiedsarbeit, Bildhauerei und flächenhafte Zeichnung bis zum gemalten Vorbild streiten hier miteinander, und die erlernte Bronzetechnik, von der er ausgeht, könnte schliesslich der Flachreliefguss des Barisanus von Trani gewesen sein, wie er noch 1175 in Monreale und 1179 in Ravello auftritt. — Nichts ist lehrreicher als ein Vergleich der Türen des Bonannus mit diesen kurz vorher entstandenen des Barisanus, der unentwegt byzantinisch erzogen war. „Man merkt es namentlich den sitzenden Figuren der Apostel und Heiligen an, dass ihm die sichere Haltung, die klare Bewegung derselben, der leichte Fluss der Gewänder keine Schwierigkeiten bot, — sagt Springer mit Recht von ihm, — und dass er in einem Kreise sich bewegte, in welchem der Entwurf ruhig gemessener, würdig ernster Gestalten zur künstlerischen Gewohnheit geworden war.“ — Und doch drängt sich, trotz dem Abstande zwischen der byzantinischen Disciplin des zierlichen Zeichners Barisanus und der halbbarbarischen Ungeschultheit des derberen Bildners Bonannus, wol die Frage auf, wie nah auf rein technischem Boden ihre Beziehung gewesen sein mag? In Süditalien blüht der Bronzeguss, wenn auch in flachem Relief, ja in Nielloarbeit sich begnügend; aber in Palermo tragen die Gusswerke schon im zwölften Jahrhundert nicht mehr den gleichen Charakter wie auf der Ostseite Italiens. „Eine groſse Glocke am Dom zu Palermo, welche König Roger 1136 von der kundigen Hand Bions giessen liess, zeigte das Bild der Madonna in Relief, und in gleicher Weise sind auch die Löwenköpfe an der Bronzetür der Cappella Palatina gearbeitet[1]).“ —

[1]) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl. I p. 191 f.

Hier war also der Bronzeguss sicher in fortgesetzter Pflege und Uebung. Wie kommt es, dass man nach 1175—79 von dem Süditaliener Barisanus zu dem Pisaner Bonannus übergeht? — Die Architektur wie die Vegetation auf seiner Domtür zu Pisa von 1180 erzählen doch wol von süditalischen Eindrücken, die er vorher empfangen? auf der Tür in Sicilien von 1186 treten diese Dinge dann wieder zurück, wenigstens die Palmen verchwinden, denn sie waren in Palermo nichts Aussergewöhnliches, das die Beschauer durch sich selbst erfreute und in paradiesische Regionen versetzte, wie zu Pisa. Immer jedoch bewahren seine Figuren die schlichte Behandlung, einfache, weiche, nicht mit Falten überladene Gewandung, unter welcher der Körper sich leidlich erkennbar hält, und einfache Bewegungen, die jede Verkürzung und Verwickelung umgehen, oft sogar ein Zusammenhalten der Körpermasse, welche die freie Bewegung authebt, unbeholfen und steif erscheint. — Und an derselben Tür nun, in Monreale, sind die Leisten, welche die Felderreihen senkrecht scheiden, die Sternknöpfe und zierlich gemusterten Bänder gewiss eine Zutat sicilischer Hände, also ein Zeichen persönlicher Gemeinschaft mit süditalischen Künstlern [1]. Die Wegschneidung eines Stückes von den breiten Hauptkompositionen oben, nach Mafsgabe des Spitzbogens, wie die Hinzufügung der blos heraldischen Greifen und Löwen in den untersten, gleichsam den Sockel bildenden Streifen, lässt vermuten, dass vielleicht nur die Zusammenstellung der Tür, nicht auch der Guss der figürlichen Reliefplatten an Ort und Stelle erfolgt sei. Die architektonische Einfassung des Portales selbst darf aber nicht mehr in Frage kommen, diese ist durchaus sicilianisch.

Dagegen giebt es andere Stellen in Palermo, wo das Herüberwirken lombardisch-toskanischer Künstler, besonders in der Marmorbildnerei unläugbar ist. Solch eine Stätte ist gerade der Klosterhof von Monreale. Bieten die grofsen figurierten Kapitelle der Ecksäulen uns Architekturbilder, wie sie bei Bonannus wiederkehren, so sind die reichornamentierten Säulenschäfte nichts Anderes, als was wir an den Kirchenfassaden in

[1]) Springer, a. a. O. 193 wirft die Frage auf, ob diese dekorativen Teile an der Tür auf die pisaner Schule zurückzuführen seien oder vielmehr der süditalisch-sicilischen Kunst gehören.

Lucca und Pisa zu sehen gewohnt sind, in der Vorhalle von S. Martin und dem Hauptportal des Baptisteriums, in reichster Ausbildung vorfinden. So ist auf diesem Gebiete ein Austausch unverkennbar, ein Geben und Nehmen ganz natürlich, so lange der Verkehr bestand.

Damit aber haben wir auch den Schlüssel zu den Versuchen figürlicher Marmorskulptur an den Hauptmonumenten in Pisa, deren herrlich schimmernde Gruppe, so einzig in ihrer Art, gerade damals der Vollendung näher rückte. Das Baptisterium war 1153 begonnen, wurde allerdings nur langsam gefördert, musste aber doch, als man 1174 zu einem neuen kostspieligen Unternehmen, dem Bau des Glockenturms, übergieng, im eigentlichen Hauptkörper fertig dastehen, so dass vielleicht nur noch die äussere Verdachung fehlte, die dann mit dem Obergeschoss seit 1278 vollständig verändert wurde. So gehören die Skulpturen der Portale wol in die selbe Zeit, wo Bonannus tätig war, d. h. nach 1180 an's Ende des Jahrhunderts.

Am Architrav der Nordtür gegen den Camposanto zu erscheinen in einer Arkadenreihe von gewundenen Säulen, und mit schmalen Fensterchen in den Zwickeln der Bögen, sieben einzelne Gestalten, ganz im Charakter byzantinischer Elfenbeinreliefs. Es sind schlank proportionierte hohe Figuren in klarer einfacher Gewandung mit wol abgewogener Gebärde, — fest überlieferte Typen der alten, für die Kirche klassischen Kunst. Die Mitte hat ein Hohepriester mit dem Rauchfass inne, der Einzige, zu dem eine andere Figur in sichtlicher Beziehung steht, nämlich der Engel links, der sich sprechend zu ihm wendet. Es ist also Zacharias, dem die Geburt des Sohnes verkündet wird. Rechts von ihm steht eine Matrone mit ausgebreiteten Armen, in der Haltung der Orantin, also wol Elisabeth — „exaudita est deprecatio.“ Dann entsprechen einander ein Vertreter des alten und des neuen Bundes, wie Moses und Petrus, und zuäussert zwei Erzengel mit vollem Waffenschmuck und gezogenem Schwerte, edle wolgebildete Erscheinungen, die auf die besten Beispiele byzantinischer Kunst zurückgehen.

Wir sehen also die Pisaner an ihrem Nationaldenkmal bemüht, sich im Skulpturenschmuck ebenso an die Vorbilder der Kunst Konstantinopels zu halten, wie in dem kreuzförmigen

Plan ihres Domes die Beziehung zur Apostelkirche der griechischen Kaiserstadt und in ihrer Kuppel die dankbare Anerkennung für den Zuschuss des byzantinischen Herrschers nicht zu verkennen war. Und weit allmählicher noch als die Baukunst, die hier zur glücklichsten Reinigung und geschmackvollsten Bereicherung des nationalen, lombardisch-toskanischen Stiles hindurchdrang, schien die heimische Bildnerkunst sich an der Hand der Führerin entwickeln zu wollen; denn je vorzüglicher die kostbaren Werke waren, die von Byzanz nach Pisa gelangten, um so stärker wirkte der Zauberbann des klassischen Stiles, die Regungen des eigenen Gestaltungstriebes entmutigend und immer zu bewundernder Nachahmung zurückzwingend.

Das spricht sich auch an dem Hauptportal des Baptisteriums überzeugend aus, dessen sämtliche Skulpturen, mit Ausnahme der erst unter Giovanni Pisano eingestellten Statuen der Lünette, nur in sehr bedingter Weise zur romanischen Kunst Italiens gerechnet werden dürfen [1]). Wenn von diesen Arbeiten gesagt wird: „der romanische Stil tritt hier in völliger Befreiung von byzantinischen Einflüssen auf“, — so ist gerade das Gegenteil richtig, nur muss man nicht an die manierierten Erzeugnisse des späten Byzantinismus denken; die lange genug seine Verurteilung in Bausch und Bogen veranlasst haben. Es ist der für Pisa damals gerade charakteristische Zug zum Antikisieren, der sie alle bestimmt, der aber natürlich keinen Unterschied macht zwischen hellenischen, römischen oder byzantinischen „Antiken,“ ja zunächst nach solchen Vorlagen greift, welche die Kirche bereits verarbeitet hatte, welche den christlichen Stoff, der hier verlangt ward, bereits gestaltet darboten. Es sind also vorwiegend vortreffliche Elfenbeinwerke byzantinischer Herkunft, in welchen man damals das Heil sucht, während dann später Niccolò Pisano den weiteren Schritt wagt, die griechisch-römischen Marmorwerke künstlerisch anzueignen, die heidnischen Gestalten im Sinne seiner kirchlichen Aufgabe zu bearbeiten. Das heisst wir haben zwei Phasen desselben Processes vor uns, die sich auch auf literarischem Gebiete ganz ähnlich unterscheiden.

---

[1]) Vgl. unsere Kopfleiste zu diesem Kapitel nach Alinari's Photographie des Portales.

Es ist mir unbegreiflich, wie Crowe und Cavalcaselle die Halbfiguren an dem Kranzgesims des Türsturzes dem Steinmetzen Bonusamicus zuschreiben können, dessen rohe Versuche wir im Camposanto betrachtet haben. Diese Halbfiguren in feinster Marmorarbeit sind sorgfältige und geschickte Nachbildungen der besten byzantinischen Muster, und zwar ganz sichtlich Uebertragungen aus der Elfenbeinschnitzerei. In der Mitte erscheinen, stark hervorragend, wie über den Rand herüberschauend, Christus, links Maria rechts Johannes Baptista; dann je ein Engel mit Scepter, darauf wieder je ein Heiliger mit Buch, Engel mit Scepter und wieder je ein Heiliger mit Buch, — also die vier Evangelisten, — und zuäusserst je eine Palme in flachem Relief[1]). Trotz der Abhängigkeit von bestimmter Vorlage bezeugt diese Arbeit doch ein unverkennbares Talent, — nur dass sich nirgends die toskanische Herkunft des Meisters offenbart und hier ebenso wenig wie am Nordportal Veranlassung vorläge Vasaris Angabe zu bezweifeln, es seien „scultori greci, che lavorarono le figure e gli altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni," — solange es uns nicht auf die Geburt sondern auf die Schule ankommt. Wahrscheinlich allerdings, dass hier schon geborene Pisaner auftreten, die sich charakteristisch genug von den Comasken in Lucca und Pistoja unterscheiden.

Am Architrav selbst ist in enggedrängter Reihe und flacherem Relief die Geschichte Johannes des Täufers erzählt, von dem Auftreten des Bufspredigers bis zur Bestattung des Enthaupteten. Zuerst zwei fast gleiche Scenen, durch einen Palmbaum getrennt, wo er als antiker Rhetor, in Toga und mit der Schriftrolle in der Hand, klassisch ruhig den Zuhörern vorangeht, wie ein Peripatetiker lehrend. Dann der Hinweis auf Christus, der von einem Berge herabsteigt. Hier sind über den Hörern zwei Köpfe in Kappe und Kapuze angebracht, wie sie der pisanische Bildhauer und seine Zeitgenossen trugen, also offenbar Porträtversuche, vielleicht den Künstler und den Vorsteher der Opera darstellend. Weiter die Taufe mit dem kleinen, als antiker Flussgott hingelagerten Jordan unter dem,

---

[1]) Sollten Crowe und Cavalcaselle wegen dieser Palmen an Bonannus gedacht haben, und der Name Bonusamicus nur ein Gedächtnis- oder Schreibfehler sein?

bis an den Hals des Täuflings emporsteigenden, Wasser und drei Engeln mit Tüchern über den Händen. In der Mitte des ganzen Streifens der Auftritt vor Herodes: auf einfachem Faltstul unter seinen Höflingen sitzend befiehlt er die Ergreifung, die von einem völlig griechischen Jüngling in leichtem Mantel vollzogen wird. Das Gastmal ist besonders bemerkenswert, weil sowol bei der Zwiesprach von Mutter und Tochter ein geflügelter Dämon die Köpfe zusammenhält, als auch beim Tanz eine solche Peitho zugleich den tafelnden Fürsten wie das schöne Mädchen berührt, das in langem geschlossenen Kleide von fliessendweichem Stoffe nur ein Menuett zum Besten giebt. Dann die Enthauptung und die Ueberreichung der Schale an Herodias in einem Bilde, und endlich die Klage der Jünger und die Bestattung des mumienhaft mit Binden umwickelten Leichnams in Einem aufrecht stehenden Sarkophag.

Trotz der verhältnissmäſsig geringen Erhebung der Figuren sind sie doch klar von einander gesondert, und der Grund bald unter der einrahmenden Architektur bald hinter den Bäumen der Landschaft stark ausgetieft, — wiederum Beweis genug, dass vom Elfenbeinrelief ausgegangen wird. Die völlig antikisierend gekleideten Gestalten, unter denen auch der Täufer nicht im üblichen Zottelpelz auftritt, sind schlank und gestreckt, in den Köpfen oft von überraschender Schönheit, nur zu gedrängt in der Komposition, um sich freier entfalten zu können, — haben aber unter diesen Bedingungen sehr deutliche Verwandtschaft mit den Einzelfiguren am Architrav des Nordportales.

Völlig in der Weise byzantinischer Elfenbeinplatten sind die Kassettenfelder an den beiden Türpfosten, welche diese in ihrer ganzen Höhe gliedern. Hier sieht man in rechteckigen Rahmen auf der einen Seite, rechts oben den tronenden Erlöser in Mandorla, dann zwei Engel, darauf die Mutter Gottes (mit griechischer Beischrift), Petrus als Apostelfürst, Mathaeus und Andreas, Bartholomeus und Thomas, Johannes und Japocus (sic), Fylippus und Jacobe, Simon und Tadeus; sodann die Erlösung der Voreltern durch Christus bei der Höllenfahrt „Introitus Solis“[1]), und endlich „David Rex“. An der linken Innen-

[1]) Abbildung bei Schnaase VII, 269 und Lübke, Gesch. d. Plast (1880) I, 437.

wandung sind die Monate dargestellt, von unten nach oben aufsteigend, — ein Cyklus, der durch die antike Schlichtheit wie durch die örtlichen Beziehungen überaus wichtig erscheint. Januar: ein Mann mit Schriftrolle in der Hand steht neben einem altarartigen Herd, auf dem ein Feuer um einen Topf brennt. Februar: ein Fischer steht mit seiner Angel am Ufer, daneben ein Palmbaum. (!) März: ein sitzender Mann, der etwas zu schneiden scheint. April: ein Jüngling umfasst einen Baum und hält auf der ausgestreckten Rechten einen Blumenkorb. Mai: Ausritt des Bewaffneten. Juni: schneidet die Garben. Juli: drischt auf der Tenne. August: Feigenlese. Hier hört die Beischrift des Namens auf. (September): Keltern des Weines und Einfüllen in die Fässer. (October): Pflügen. Dann folgt nur noch ein Bild: das Schweineschlachten, das wir im December zu sehen gewohnt sind; es ist also ein Monat, wahrscheinlich November, ausgefallen, weil der Türpfosten nur eilf solche Felder bot. — An der Leibung des Bogens sind die vierundzwanzig Aeltesten in Medaillons dargestellt, und im Scheitel oben erscheint das Lamm Gottes.

Diese kleinen, leider zum Teil sehr zerstörten Reliefs, verdienen das Lob, das ihnen gespendet wird, vollauf. In den paarweise zusammengestellten Aposteln strebt der Künstler sichtlich nach lebendiger Charakteristik und freier Bewegung seiner immer in antiker Würde verharrenden Personen; in den Monatsbildern wird in der Entfaltung körperlicher Tätigkeit unverkennbar die wundervolle Herrschaft der antiken Kunst über die Darstellung des Nackten in frischem Abglanz herübergerettet, während schon die Erscheinung Christi in der Vorhölle nicht über die byzantinische Vorlage hätte in Zweifel lassen sollen. — Glückliche Nachahmung, gelungenes Antikisieren ist der Vorzug dieser Leistungen. Eben dadurch aber werden sie gewissermafsen zeitlos, bleiben verhältnismäfsig unberührt von dem bedingten nationalen Charakter ihrer eigenen Zeit und Umgebung [1]) und sind deshalb sehr schwer zu datieren.

Bei der Bestimmung des Termines kann eben nur die technische Fertigkeit entscheiden und die Fähigkeit das klassische

---

[1]) Wichtig ist wol gerade bei unserer Ausführung der Hinweis, dass wir doch den abendländischen Monatscyklus vor uns haben, nicht den byzantinischen.

Vorbild so rein aufzufassen, die Form so zu sehen und wiederzugeben, und die Abwandlung so geschickt im Sinne der Vorlage auszuführen, wie es hier geschehen. Da es aber seltsam zugegangen sein müsste, wenn die Ausſchmückung des Portales nicht damals geschehen wäre, als der Bau fertig war, und da die spätere Zutat der Freistatuen im Bogenfeld sich ganz einfach aus dem Umbau seit 1278 erklärt, an dem Giovanni Pisano ebenso wie am Camposanto beschäftigt gewesen sein dürfte, [1]) so liegt kein Grund vor, die Entstehung der einzelnen Bestandteile weit auseinander zu rücken. Jedenfalls bedeutet die Berufung des Guido Bigarelli zur Herstellung des Taufbeckens, 1246 nicht nur, dass das Eingangsportal fertig dastand, sondern auch, dass die dort betätigten Kräfte nicht mehr vorhanden waren, dass der erste Anlauf antikisierender Nachahmung wieder vorüber war, ohne eine pisanische Skulptur erzeugt zu haben, und nun zu einem Marmorornamentisten aus Como gegriffen werden musste, der allerdings sehr prunkhaften Schmuck aus eingelegten Marmorplatten zu liefern vermochte, der Richtung auf klassische Gestaltenschönheit, die in Pisa begonnen hatte, jedoch ebenso fremd als unfähig gegenüber stand.

Wenden wir diese Ergebnisse auf Niccolò Pisano an, so heisst das: wäre dieser Bildhauer nicht vor 1246 schon unter jenen griechisch geschulten Meistern der Portalskulpturen des Baptisteriums in die technischen Fertigkeiten eingeführt, so hatte ihm Pisa ausser den stummen, nur für das sehende Auge beredten Lehrmeistern, den antiken Vasen und Sarkophagen, die am Dom herumstanden, Nichts zu bieten. Aber als starkes Erbteil war die antikisierende Richtung vorhanden, die schon einmal zu achtenswerten Erfolgen geführt hatte.

Volterra

Wie wenig auch sonst die tändelnde Dekorationsweise des Guido da Como als etwas Geringwertigeres erkannt wurde denn die figürliche Plastik, beweist das Fortbestehen dieses Geschmacks an anderen Orten. Die eigentliche Gestaltenbildung

[1]) Das schliesse ich nicht allein aus seiner angesehenen Stellung als leitender Baumeister beim Camposanto gerade in diesem Jahre, sondern auch aus der Stilgleichheit entsprechender Teile am Dom zu Siena, wo er so lange das Oberhaupt beim Fassadenbau war.

aber, die er selbst in Pistoja (1250) geübt hatte, blieb auch nach ihm noch auf diesem Niveau stehen, wo es sich in nächstem Umkreise um ähnliche Aufgaben handelte. Ausser der Kanzel in Barga, die wir, wie oben ausgeführt, nach Guidos Leistung in Pistoja datieren zu müssen glauben, sei hier nur ein anderes Werk genannt, das unseres Erachtens bisher zu früh eingereiht worden: die Kanzel im Dom zu Volterra.

Das Alter dieses Werkes wird verschieden geschätzt. Der Cicerone setzt es an's Ende des zwölften Jahrhunderts, also gleichzeitig mit der Kanzel in Groppoli und der Berliner Madonna von Borgo S. Sepolcro. Nach der Geschichte der Kirche zu Volterra wäre ein Umbau, der 1234 beschlossen, 1254 in der Fassade zum Abschluss gebracht worden [1]), die natürlichste Gelegenheit für ihre Entstehung im Anschluss an eine umfassendere Innenausstattung, — während 1252 das Baptisterium von Giroldo da Lugano gebaut ward, der auch das Taufbecken in Massa Marittima (1262) fertigte [2]). Schon allein nach der fortgeschrittenen Vollendung des ornamentalen Rankenwerks scheint mir die gleichzeitige Entstehung mit Guidos Kanzel in Pistoja sehr wahrscheinlich. Das Altertümliche liegt nur in dem Typus der Figuren. Die Reliefs sind auch unter sich nicht gleichmäſsig durchgeführt. Besonders geringwertig ist die Schmalseite mit der Verkündigung und der Begegnung Marias mit Elisabeth. Gegenüber befand sich das Opfer Abrahams. Das Hauptstück an der Vorderseite bildet das Abendmal, das als Komposition eigentümlich von der am Portal von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja abweicht und der des Bonannus in Pisa näher steht, durch die eigentümliche Darstellung des Verräters aber zu Verwechselungen (mit dem Gastmal des Leviten, wo Magdalena die Füſse des Herrn salbt) veranlasst hat. Die Jünger sitzen an der inneren Langseite des Tisches in einförmiger Reihe, ganz links auf einem Tronstul mit hohem Schemel, unter welchem ein Stier — als Symbol der Stärke — ruht, ganz im Profil Christus, gegen den sich der nächstsitzende Johannes mit schmerzvoll geschlossenen Augen lehnt, während zu den Füſsen

---

1) Mothes, Baukunst d. MA.'s in Italien S. 743 citiert Gioanelli, der nach einer Chronik erzählt.

2) Förster, Gesch. d. ital. Kst. II, 84 bringt die Inschrift.

des Meisters, wie durch magische Gewalt gezwungen, Judas Ischarioth knieend die Hände erhebt, um den Bissen zu empfangen, der ihm unter den Tisch gereicht wird wie einem Bettler. Hinter ihm aber reckt sich am Boden, in ganzer Länge der Tafel, ein Drache mit verschlungenem Schweif, im Begriff nach dem Fuſs des Knieenden zu schnappen. Vor den gedrängten Jüngern: Petrus (neben Johannes), Andrea, Philippus, Jacobus, Bartolomeus, Taddeus, Thomas, Mattheus, Simon, Jacobus, die zum Teil nur in zweiter Linie, als hervorguckende Köpfe erscheinen, liegen auf kleinen Schalen drei Fische, deren letzten Jacobus erfasst [1]). Die Mehrzahl der Apostel zeigt uns runde kurzbärtige Köpfe und in der Mitte gescheiteltes Haar, das bei Christus in längeren Locken auf den Nacken fällt. Ganz eigentümlich ist die Gestalt und der Typus des ebenfalls bartlosen Judas, der dieses Aussehens wegen von Rumohr für die Sünderin Magdalena gehalten ward — „von dem symbolischen Drachen noch immer verfolgt, oder eben erst ausgespieen, worüber wir den Künstler selbst vernehmen müssten.“ Hier ist die Nachahmung etruskischer Terracottafiguren in der Gedrungenheit ihrer Proportionen, dem Uebergewicht des Kopfes über den Körper ganz ausserordentlich schlagend, an einer solchen Hauptstätte etruskischer Denkmäler aber durchaus nicht wunderbar. Wie wenig hier an eine Fortdauer des antiken Provinzialstiles, an eine einheimische Verbindung etruskischer Kunst mit christlichem Inhalt gedacht werden darf, beweist die Technik, die Behandlung des Reliefs und die Dekoration der Kanzel. Schon Rumohr sagt: „Im Entwurf und in der Arbeit der Rosons und Gesimse, in dem sparsam angebrachten Schmuck von eingelegtem schwarzen Marmor, gleicht dieses Werk jenen architektonischen Denkmalen, welche . . . im oberen Arnotale in nicht geringer Zahl errichtet worden.“ Genauer bezeichnet, haben wir lavori di commesso wie bei Guido da Como und Genossen in Lucca, Pistoja, Barga, Pisa, haben im Rankenwerk des Fuſs- und Kranzgesimses den voll entwickelten spätromanischen Stil, genau

---

[1]) Die nächste Verwandtschaft mit dieser Darstellung des Abendmals hat also diejenige im Dom zu Monreale: Am Tische sitzen in abendländischer Weise die Apostel, so dass Christus, an dessen Brust sich Johannes lehnt, die linke, Petrus ihm gegenüber die rechte Ecke bildet. Judas, mit ausgestreckten, byzantinisch verhüllten, Händen kniet vor Christus. (Springer, Bilder I. p. 208.)

so wie an der Kanzel von 1250 in S. Bartolomeo in Pantano, am Eingang von S. Piero Maggiore zu Pistoja (1263—1270) und an den sorgfältigsten Portalen der Kirchen von Lucca. Schon das spricht für einen Comasken als Urheber. Er bohrt auch die Augen ebenso aus und füllt sie mit Schwarz, drapiert das Linnentuch der Tafel und die Falten der Gewänder ebenso einförmig, wie ein talentloser Dekorateur eine Bretterbühne mit dünnem Zeug benagelt. Endlich ist die isokephale Reihe der Figuren genau so gegen den oberen, zur Inschrift der Namen stehengebliebenen Reliefrand gesetzt, wie überall in Pistoja und Lucca bei dieser Comaskenschule von Steinmetzen, die sich in Toskana damals zu Marmorvirtuosen und Bildhauern verfeinern. Blicken wir endlich auf die Löwen unter den Säulen, deren vorgeschrittener Charakter die Ueberlegenheit über Guido da Como und die Verwandtschaft mit den lebendigsten Exemplaren in Pistoja und Lucca bestätigt, so dürfen wir wol behaupten, dass die Kanzel in Volterra eine der spätesten Arbeiten dieser Reihe ist, d. h. in das Jahrzehnt unmittelbar vor der ersten datierten Kanzel des Niccolò Pisano, 1250—1260 gehört. Diese Zeitbestimmung gewinnt ihre Wichtigkeit, wenn wir nun daran erinnern, dass auch die Kanzel im Baptisterium zu Pisa zuerst dem Guido Bigarelli aufgetragen zu sein scheint, in dessen Dekorationsweise noch die Säulchen des Aufgangs selber gearbeitet sind, und dass nur der Tod dieses Marmolarius die Ursache gewesen sein wird, welche die Pisaner veranlasste, ihren Landsmann Niccolò di Piero mit der Ausführung zu betrauen!

Siena

Wie steht es nun mit der Schule, aus der dieser wahre Bildhauer hervorgegangen sein kann? Werden wir nicht durch unsere bisherigen Resultate von allen Seiten darauf hingedrängt, uns mit dem vielbesprochenen Relief im Dome zu Siena, das H. Semper als Vorstufe für Niccolò Pisano angeboten, wie mit dem einzigen Mittelglied abzufinden, das gleichsam handgreiflich den Uebergang vorbildet. Sind wir nicht durch unsere Betrachtung über den lombardischen Ursprung so vieler Bildhauer in Toskana und über den Unterschied ihres Stiles von dem des Pisaners, gerade genötigt, die persönliche Beziehung

zwischen diesem Relief in Siena und Niccolò noch enger herzustellen, da in der Tat die Verwandtschaft, die hier nicht geläugnet werden kann, mit keinem andern Werke sonst vorhanden scheint. Wir hätten doch wol consequenten Sinnes den entscheidenden Schritt zu tun, und die Schule, wo Niccolò Pisano aufwuchs, statt in Pisa, oder Lucca oder gar in Süditalien, zunächst vielmehr im Gebiet von Siena zu suchen.

Was ist also von den vier kleinen Darstellungen aus dem Kirchlein von Ponte allo spino zu halten, die sich jetzt in der Cappella S. Ansano des Domes von Siena befinden[1])? — Ich glaube, es ist durch die allzufrühe Datierung dieser Skulpturen eine arge Verwirrung angerichtet worden, der sich auch unsere besten Kenner dieser Kunstperiode nicht entschieden genug widersetzt haben.

Dobbert hat die Ueberschätzung des Alters und damit der Bedeutung dieser Fragmente wenigstens durch den Nachweis eingeschränkt, dass wir es nicht mit den „ältesten Typen christlicher Kunst“ zu tun haben, sondern mit solchen, die von Byzanz ausgegangen[2]). Er fügt sogar hinzu: dass im Sieneser Relief der antike Formalismus viel reichlicher, ursprünglicher und ungemischter enthalten sei, als in Niccolòs Werken (wie Semper sich ausgedrückt), könne man zugeben, ohne es vor Niccolò setzen zu müssen. „Warum sollte ein späterer Künstler in der Nachahmung der Antike nicht Fortschritte gemacht haben?“ Aber er begnügt sich dann mit der Gegenbemerkung: „dass Niccolòs Werke dem Relief zu Siena, was künstlerische Reflexion und Gewandtheit anbetrifft, doch weit überlegen seien,“ und lässt in seinem Leben Niccolòs (Kunst und Künstler XL., 23) sogar wieder die Möglichkeit zu, der Meister habe jenen altertümlichen Reliefs der Ansanokapelle die Anregung zum Ritt der Könige zu danken, der an seiner Kanzel zu Siena vorkommt.

Sollte man die bisherige Betrachtungsweise nicht vielmehr umkehren? „Cavalcaselle selbst gab zu, erzählt Semper, dass es zu Niccolòs Schule gehöre und viel primitiver sei.“ Ich denke,

[1]) Vgl. Milanesi, Sulla storia civile ed artistica Senese, Siena 1862 p. 76 und Semper, Ztschr. f. bild. Kst. 1871. S. 187.

[2]) Ueber den Styl Niccolò Pisanos und dessen Ursprung (München 1873) S. 57.

Calvalcaselle wird ganz genau gewusst haben, wie viel er damit sagte, und unter „primitiver“ eben nicht verstanden haben, was Semper hineinlegt, — dass es eine Vorstufe zu Niccolòs Werken bezeichne.

Da diese Fragmente in Siena selbst wieder unvermittelt dastehen, ohne sichtlichen Zusammenhang mit anerkannt früheren Werken, welche in der selben Weise auf Nachahmung antiker Provinzialreste ausgehen und zugleich diese charakteristische Reliefbehandlung zeigen; da sie auf der anderen Seite in ebenso unläugbarem Zusammenhange mit den ersten Leistungen des Niccolò Pisano erscheinen, je mehr man die verschiedenartigen Versuche der Skulptur in Toskana überschauen lernt: so ist die natürlichste und methodisch zunächst gebotene Annahme die, dass dies ungeschickte und schwächere Machwerk in Siena von den überlegenen Schöpfungen des bedeutenden Meisters Niccolò abhängig sei. In der Tat vermag ich das scheinbar so altertümliche Relief aus Ponte allo spino nur für ein Schulprodukt zu halten, das ohne das Vorbild der Kanzel Niccolòs zu Pisa kunsthistorisch unerklärlich bliebe.

Die Kompositionen stimmen, soweit sie auch bei Niccolò vorkommen, zu genau mit seiner persönlichen Bildweise überein. Es handelt sich hier nicht um die Darstellungsform der Scenen, die darin angebrachten Motive u. dgl., das heisst um die kirchliche Tradition, denn diese war, wie Dobbert nachgewiesen hat, gemeinsamer Besitz, überall verbreitetes Erbe der byzantinischen Lehre. Dagegen kommt Alles auf die künstlerische Gestaltung, auf die Verwertung der Motive im plastischen Sinne, auf Gebärde und Ausdruck der Figuren und ihren Zusammenschluss zur Gruppe an. Man lege sich doch die Darstellung des nämlichen Gegenstandes von einigen zeitlich und örtlich, ja schulmäſsig nahestehenden Meistern zusammen, wie die Verkündigung, Geburt, Anbetung von Guido da Como (1250), Niccolò Pisano (1260) und seinen Genossen in Siena (1265—68), dazu von Fra Guglielmo in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja und von Giovanni Pisano in S. Andrea daselbst (1301), — und vergleiche die Verwandlungen im Einzelnen. In dieser Beziehung, meine ich, steht das Werk aus Ponte allo spino dem Niccolò zu nahe, um als unabhängig gelten zu können. Nicht als ob wir den genialen Geist des Meisters darin er-

kennten, wol aber Reflexe seines Lichtes, wie sie nur in unmittelbarer Nähe vorkommen.

Mit Recht hebt man das stark antike Wesen in der Verkündigung hervor; aber es liegt nicht allein in der Gewandung und den Gesichtern, sondern vielmehr noch in dem wuchtigen Auftreten, der grofsartigen Kraft, die selbst diesen plumpen, untersetzten Puppen mit ihren schweren Köpfen noch innewohnt. Die Grofsheit der Gebärde, die Majestät der leiblichen Erscheinung ist aber die persönlichste Eigentümlichkeit der Schöpfungen Niccolòs, die keiner seiner nächsten Mitarbeiter so voll mit ihm teilt, selbst Fra Guglielmo nur ausnahmsweise erreicht. Die Verkündigung auf Niccolòs Relief an der Kanzel in Pisa allein kann dieses Widerspiel in Siena erklären [1].

Mit Recht wird der völlig etruskische Charakter der Maria in der Geburtsscene hervorgehoben; sie ist mehr in sitzender Haltung gelagert, wie die Porträtfiguren auf Aschenkisten, und die feingerillten Gehänge der Parallelfalten ihres weichen Gewandes, das Busen und Knie deutlich hervortreten lässt, ist wol unmittelbar von solchen Vorbildern in Terracotta hergenommen. Der Bildhauer ist antikischer als Niccolò Pisano, der nirgends die Nachahmung so in's Einzelne treibt. Ja, diese speziellen Ueberreste, die um Siena vorhanden gewesen sein müssen, verdrehen noch im XV. Jahrhundert den Sinn eines Steinmetzen wie Urbano da Cortona, wie seine Reliefs aus dem Marienleben im Dome genugsam dartun. — Wie völlig ungeschickt ist nun aber das Zusammenschrumpfen des Mafsstabes in Joseph, und in lächerlichster Weise bei den Frauen, die im Vordergrunde das Kind baden. Hier hat die stärkere Antikisierung der einen Hauptfigur die Verkümmerung aller übrigen zur Folge; auch sie aber sind Reminiscenzen an Niccolòs Arbeiten, nur gedreht und gekürzt, bis sie in den spärlichen Raum hineinpassten, aber ohne jede Nachprüfung oder Neubelebung angesichts der Natur oder der Antike. Dagegen verrät die Akanthuslaube, die Mutter und Kind umgiebt, den geschulten Ornamentisten; denn das Ganze ist ein Stück Rankenwerk, wie man es damals

---

[1]) Niccolòs Verkündigungsengel scheint übrigens ursprünglich darauf angelegt zu sein, ein Scepter in der Linken zu tragen, wie der in der Anbetung der Könige, und bei früheren und späteren Darstellungen Gabriels in diesem Umkreise überall.

auf Säulenschäften und Türpfosten überall anzubringen pflegte. Lauter Beweise, dass wir einen untergeordneten Hülfsarbeiter sich hier, für eine Dorfkirche, in figürlichen Darstellungen versuchen sehen.

Die heiligen drei Könige zu Ross sind durch ihre wehenden Gewänder und deren steife Bauschlinien sehr leicht als Erbstück kenntlich, das antiken oder byzantinischen Reiterfiguren nachgebildet worden. Man vergleiche nur die Heiligen Eustachius und Georg an der Bronzetür des Barisanus zu Ravello, und dann die Könige selbst auf der Domtür zu Pisa von Bonannus. Eine Bestätigung, wie sehr geläufiges Schulgut sie waren, beweist ihr Vorkommen auf dem Silberaltar in S. Jacopo zu Pistoja, dessen Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi auf's Engste mit Niccolò Pisano zusammenhängen, wie andere Scenen wieder mit Fra Guglielmo, so dass man versucht wäre, die urkundliche Notiz von einem Altar aus dem Jahre 1273 auch mit ihnen in Verbindung zu bringen. Jedenfalls sind die reitenden Könige auf der Pisanokanzel in Siena nicht von dem Gehülfenstück in Ponte allo spino herzuleiten, sondern waren durch andre Beispiele (ausser Pisa sei nur Guidos Kanzel in Pistoja und die zu Barga genannt) genug motiviert; ja, sie gewinnen ihren Wert gerade durch das Abweichen von dieser altüberlieferten Schablone.

Endlich die Anbetung der Magier. Die Zusammenführung der beiden Hauptpersonen, der Maria mit dem Kinde und des ältesten Königs, welche die Komposition des Ganzen entscheidet, ist so genau wie nur möglich mit der Niccolò Pisanos übereinstimmend, — wenn eben nicht an Kopieren vor dem Original, sondern nur an Nachahmung aus dem Gedächtnis oder mit Hülfe mehr oder minder genauer Skizze gedacht werden kann. Wie kommt es, dass der König in der Ansanokapelle gerade ebenso das linke Knie beugt, das rechte wirklich auf den Boden niederlässt, gerade ebenso dem Kinde seine Gabe mit beiden Händen darreicht, und, dass dieses ebenso darnach greift, wie bei Niccolò? In den älteren Kunstwerken ist die Scene gewöhnlich feierlicher; hier segnet das Kind, wie noch 1250 bei Guido da Como und in Barga; so in Ferrara und Forli, während das Relief in Arezzo sogar völlige Unnahbarkeit aufrecht erhält; wo die Gabe als willkommenes Geschenk gefasst

wird, demütigen sich auch die Geber nicht so, wie an S. Andrea zu Pistoja und in S. Leonardo zu Florenz. Warum entspricht sogar die Kleidung des Königs im Sieneser Relief bis auf den Knoten des Mantels auf der Schulter dem klassischen Werke zu Pisa? Maria hält freilich einmal das Kind an der Schulter, das andere Mal am Gesäfs. Die beiden jüngeren Könige stehen in Siena, während in Pisa auch der zweite bärtige noch niederkniet; aber in Siena war eben zu dieser breiteren Entfaltung kein Platz mehr, beide müssen stehen und halten wieder ein identisches rundes Gefäfs in der Hand, kuglige Büchsen mit eitlem Gold oder Geschmeide. Auch der Schutzengel musste wegbleiben; aber so entstand doch eine Lücke, die der Bildhauer nun mit der ganz unmotiviert erhobenen Hand Marias ausfüllt, als halte sie schon eine der Gaben, während alle drei noch in den Händen der Geber sind. (Einen Granatapfel, an den Semper denkt, stellt es schon der Form nach sicher nicht dar.) Zur Füllung dieser Lücke ist nun auch die Krone Marias etwas schief entwickelt, und dieses Akanthuslaubwerk auch an den Kronen der Könige, im Vergleich zu den Diademen bei Niccolò so üppig ausgebildet, dass wir ihm das Praedikat „gotisch" wol nicht versagen können, wol bewusst der Einschränkung, die es in Italien erleidet. In seiner Durchführung ist das Blattwerk dem des Guido da Como an den prunkhaften Dekorationsstücken verwandter, und so wieder ein Beweis, dass wir in Ponte allo spino einen Marmorornamentisten zu erkennen haben, dem der Versuch, durch Nachbildung antiker Sarkophagskulpturen zur Erschaffung einer selbständigen Plastik durchzudringen, überhaupt nicht zugetraut werden darf.

Gerade die unläugbare Nachahmung der selben antiken Vorbilder, die erst Niccolò Pisano, im Unterschied von seinen Landsleuten, wie wir gesehen haben, direkt zu verarbeiten wagt, gerade die Abhängigkeit von diesen Beispielen antiker Steinskulptur ist der entscheidenste Grund gegen die Priorität dieses Steinmetzen von Ponte allo spino. Diesen Vorrang behaupten hiesse denn doch aus pragmatischer Erklärungslust die geniale Leistung Niccolòs verdunkeln, die eben nicht weiter abgeleitet und heraus destilliert werden kann, weil sie ein Gedanke, eine Entdeckung, ein kühnes Wagnis ist, wie sie nur einem grofsen Künstler, nicht einem armseligen Handwerker beikommen. Die vier Stücken

eines Lettners aus der Pieve von Ponte allo spino, über die so viel Aufhebens gemacht worden, sind nichts als ein geringes Machwerk eines eifriger, aber auch sinnloser antikisierenden Schulgehülfen, — mag man dabei an Goro oder Lapo oder Donato di Ciuccio di Ciuto da Firenze, die sich ja in Siena einbürgerten, oder sonst einen namenlosen Marmorarius denken, der etwa mit Niccolò von Pisa gekommen war. Dass eine Dorfkirche immer noch mit solchem unbehülflichen Bildwerk zufrieden gewesen, als vielleicht schon im Dom zu Siena die Kanzel der Pisaner in ihrem frischen farbigen Glanze zu schauen war, — darf nicht Wunder nehmen, wenn wir an die Kanzeln von Barga und Volterra denken. Es malten auch in Rom nicht Raphael und Michelangelo allein, sondern viel jämmerliche Stümper unter dem Anblick der Meisterwerke selbst.

Lucca

So steht Niccolò Pisano wieder allein und scheinbar unvermittelt da. Und die einzig bedeutende Erscheinung, welche uns vor ihm auf toskanischem Boden entgegentritt, bleibt immer Sanct Martin in Lucca. In der Vorhalle des Luccheser Domes erblicken wir wirklich eine zusammenhängende Bildhauerschule, welche für die Ausbildung einer einheimischen toskanischen Skulptur in Betracht kommen konnte. Diese aber trägt einen von der Pisanischen Reliefkunst völlig verschiedenen Charakter und bleibt trotz langjähriger Einbürgerung in Toskana doch immer ein fremder Gast, während sie selber vielleicht nur hier, in Verbindung mit der romanischen Architektur pisanisch-lucchesischen Lokalstiles und unter den Bedingungen der mehr oder minder starken Marmorinkrustation, gerade diese Entwickelungsstufe erreichen konnte, welche sie ebenso deutlich von der oberitalienischen unterscheidet.

Versuchen wir diese Eigentümlichkeiten, die für das Schicksal der Bildhauerschule entscheidend sind, noch einmal in voller Bestimmtheit zu erfassen. Die Comasken in Lucca, welche nach Guido da Como die Vorhalle des Domes mit Reliefskulpturen geschmückt haben, arbeiten, wie wir gesehen, in ganz sicherer Schulgewohnheit, welche in der Legende S. Martins und der Disputation S. Regolo's mit den Arianern

am ausgeprägtesten hervortritt. Ihre plastische Vorstellung wird offenbar von der architektonischen beeinflusst. Sie meisseln figürliche Darstellungen im Dienste einer Baukunst, welche gewohnt ist, mit einer ziemlich starken Marmorbekleidung über dem eigentlichen Baukörper zu rechnen, und die Dicke dieser Schicht von Marmorquadern übt ihre unwillkürlich bestimmende Macht über den Spielraum der plastischen Anschauung. Sie bilden ihre figürlichen Darstellungen ausserdem an Türbalken und Bogenfeld darüber, oder an fortlaufender Wandfläche mit der dekorativen Aufgabe, die Einzelbestandteile ihrer Kompositionen friesartig aufzureihen, so dass sie annähernd die Wirkung von Rankenwindungen, symmetrisch wiederkehrenden Ornamentkörpern, wie z. B.. Palmettenreihen, u. dgl. behalten, welche man an diesen Stellen von Alters her zu verwenden pflegte. So erscheinen diese Monatsbilder wie streng abgeschlossene, wolabgerundete Strophen eines Gedichtes. Daher das Festhalten an der isokephalischen Reihe der Gestalten, in starrer Zusammenhangslosigkeit bei Guido da Como am Architrav des Hauptportals, — in immer noch befangener Gegeneinanderführung zweier Parteien am Regulusportal, wo die Disputation mit den Arianern nur zwei feindliche Potenzen zeigt, die drohend einander in's Angesicht schauen, bevor der zündende Funke überspringt und den Gegensatz zum Ausbruch bringt. Aber nicht minder herrschend bleibt es in der Ueberzahl stehender, aufrecht aneinander geschobener Figuren in den Geschichten der Martinslegende, wo sich gröſsere Einheiten, — der Ausdehnung nach gleich drei Strophen der unteren Reihe, — zusammenschliessen, doch alle von gleicher Höhe. Dieser Aufgabe gemäſs sind auch die Geschichten unter sich symmetrisch komponirt. In den beiden Scenen der Tür zunächst, der Krönung des Bischofs und der Messe S. Martins gipfelt sich's in der Mitte, hier in einer dort in zwei gleichwertigen Dominanten. In den beiden äusseren Feldern links und rechts, Auferweckung und Exorcisation, gruppieren sich die Gestalten in zwei Hälften, so dass die Caesur in die Mitte einschneidet.

Auf's engste zusammenhängend mit diesen Regulativen für die Höhen- und Breiten-Ausdehnung erscheinen dann die Gesetze der Tiefenentwicklung, für die Reliefkunst nicht minder entscheidend. Die Marmorschicht, mit welcher die

Backsteinmauer bekleidet ist, hat nur eine gewisse Stärke, der Sturz über den Türpfosten eine jeden Augenblick mit dem Auge des Eintretenden messbare Dicke, und diese muss der Hauptsache nach unzerstückelt erhalten werden, damit der Steinbalken nicht breche. Beide Rücksichten setzen der Ausbeutung der Tiefendimension sehr enge Schranken, deren Ueberschreitung der leitende Baumeister auf's strengste verbietet. Nur die obere Schicht wird dem Bildhauer zum geregelten Schalten darin verdungen, der feste Grund gehört dem Architekten, der Baubehörde. So sehen wir überall dieses obere Drittel oder Viertel der Marmorquader fest umrandet. Die Fufslinie für die Figuren ist senkrecht eingetieft, genau nach dem Zollmafs, der Grund und Boden für die Personen vorgemessen. Die übrigen Seiten werden abgeschrägt, so dass diese Ränder in primitivster Art die Funktion der Coulissen rechts und links und der Soffite oben erfüllen. Hinter dieser schmalen Bühne schliesst sofort die Wandfläche, d. h. die zusammenhängende und unverletzliche Steinmasse als neutrale Skene ab. Die gegebene Höhe wird vollständig ausgenutzt, so dass die stehenden Figuren vom Fufspunkt bis an die Oberschräge reichen, und schon die zweite Reihe von Gestalten kann nur durch Kompromiss hergestellt werden, d. h. gleichsam durch Zwischenschieben, — wiederum ein erstes Hindrängen nach perspectivischer Täuschung des Auges; denn zum Fufsen auf dem Boden ist für diese zwischen je zwei Vordermännern Hervorschauenden in Wirklichkeit kein Platz. So sind die Körper gleichsam zwischen zwei Glasplatten, der Oberfläche und der Grundfläche, eingeschlossen, — und so nimmt ganz von selbst die Stellung der Füfse und Beine, die Bewegung der Arme, die Haltung des ganzen Rumpfes eine Verschiebung in Dreiviertelsicht an, sobald die Zahl der Figuren sich soweit mehrt, dass die Einzelne nicht nach allen Seiten frei auszugreifen vermag. Innerhalb dieser Gränzen aber strebt der Bildner nach voller Rundung, um so entschiedener je weniger ihm die Kunstgriffe der Reliefperspektive, der Formenverjüngung und Scheinvertiefung bekannt sind. Fast möchte man sagen: abgesehen von der notwendigen Verschiebung und Abplattung zwischen den beiden Ebenen, die vorn und hinten sein Reich abscheiden, — wie eine Mittelzone

zwischen dem warmen Leben der Wirklichkeit und der kalten Starrheit des Steines, — abgesehen von diesen unsichtbaren Glaswänden, denkt er wie für Freiskulptur. Die wirksamsten Reize der Profilbewegungen, der Beziehungsreichtum zwischen den Gestalten des Reliefbildes sind ihm noch nicht aufgegangen, d. h. die eigentliche Stärke dieser Kunstgattung noch verschlossen.

Es wäre müfsig damit einen Tadel aussprechen zu wollen, vielmehr soll diese Hervorhebung nur die historische Tatsache charakterisieren. Gerade diese Beschränktheit der Tiefendimension, die wir im Zusammenhang denken mit der wirklichen Stärke der in dieser Gegend Toskanas angewendeten Marmorinkrustation, bestimmt genau das Wesen dieser in Lucca und Pistoja eingebürgerten Comaskenschule, bestimmt genau den Schritt, den sie zur Entwicklung der Freiskulptur zu machen im Stande war. Für die Richtigkeit dieses Zusammenhangs zeugt die Relieflosigkeit der florentiner Bauten, wo aus Rücksicht auf das spärlich vorhandene Material die Marmorinkrustation nicht mehr wie zwischen Prato und Pisa in soliden Quadern, sondern nur in dünnen Platten besteht, die immer etwas Aufgeheftetes bleiben und nie das Gefühl des organischen, einheitlichen Zusammenhaltens aufkommen lassen. Und es ist wieder bezeichend, dass es der Maler Giotto war, der am Campanile die Inkrustation mit starken fensterähnlichen Oeffnungen durchbrach, und so auch den Bann löste. Die malerische Vorstellung überwindet die architektonische, und so wird ein Raum gewonnen für Reliefbilder, die Andrea Pisano hineinsetzt in die festen sechseckigen Rahmen; — so aber auch das Verhängnis der florentinischen Reliefskulptur angesponnen: denkt doch Andrea Orcagna noch in solchen festen Rahmen nach Belieben malerische Raumtiefe für seine Marmorgebilde.

Der florentiner Relieflosigkeit gegenüber sehen wir in Lucca und Umkreis die Tiefendimension der Reliefbildnerei ganz bestimmt geregelt nach der Stärke der zur Bearbeitung freigegebenen Steinschicht. Weiter geht auch die Freiskulptur eigentlich nicht. Die Martinsgruppe steht auf Konsolen vor der Wand, mit dem Rücken an die Mauer gelehnt, — und die vorspringende Ausladungsbreite dieser Konsolen bemisst die

körperhafte Entfaltung. Denken wir nach Mafsgabe dieser Kragsteine den Rahmen unten, oben und an den Seiten herumgeführt, so passt die Gruppe völlig hinein, springt mit keinem Teil über die Randhöhe vor. Sie ist nicht nur nach diesen unsichtbaren Gränzen zurechtgeschoben, sondern von vornherein in dieser Auffassung gedacht.

Es ist auch hier nicht die Absicht, sie gleichsam in eine Kiste einzuschliessen, und so bei diesem Werk der Freiskulptur die Beschränkung auf Hochrelief zu tadeln, wie bei den Werken der Reliefkunst drunten die Tendenz nach voller Ausrundung und Vordersicht, — sondern nur den historischen Zusammenhang mit den nächsten Verwandten herzustellen und zugleich die besonderen Bedingungen des toskanischen Bodens zu erweisen, wo wir diese eingewanderten Comasken beobachtet. Gerade so aufgefasst, wie wir es getan, wird die Martinsgruppe zum Mittelgliede zwischen diesen lucchesischen Arbeiten und einer Reihe von Skulpturen jenseits dieses Umkreises, deren oberitalienischer Ursprung ausser Zweifel steht, und deren Charakter sich unter anderen Bedingungen doch anders entwickelt, aber die Verwandtschaft trotzdem unverkennbar bekundet.

Nur eine Spanne mehr in der Tiefendimension des Reliefs hinzugegeben, und der Schauplatz für den Bildhauer ist vollständig verändert, — es kommt nur darauf an, wie er diese Spanne handhabt, in welchem Sinne er sie ausnutzt. Und da führt eine Consequenz allmählich zur Reliefperspektive, sehr bald zur Vermehrung der vorgestellten Pläne, eine andere Consequenz aber zur vollausgerundeten Plastik, zur Freiskulptur. Diesen letzteren Weg geht man in Oberitalien, und dieser einfache, gleichsam naturnotwendige, sicher nicht auf bewusster Wahl oder Einschränkung beruhende Vorgang erweist eben die Stammverwandtschaft zwischen diesen lucchesischen Comasken und ihren Kunstgenossen, die in den nördlichen Provinzen Italiens geblieben.

Norditalien

Ein kurzes Verweilen vor dem Baptisterium in Parma, dessen Nordportal die Namensinschrift des Benedetto Antelami und die Jahreszahl 1196 trägt, genügt diese Schritte nachzu-

weisen; denn sie sind hier auffallend genug beisammen dokumentiert[1]). Der Architrav zeigt die Taufe Christi, das Mal des Herodes mit dem Tanz der Tochter und die Enthauptung des

[1]) Da der Rahmen dieses Schlusskapitels eine ausführliche Behandlung der romanischen Skulptur in Norditalien ausschliesst, seien wenigstens in Anmerkungen ein paar Winke gegeben, die uns für unsere Untersuchung wichtig erscheinen. Eine der wichtigsten Stätten ist der Dom zu Modena, wo auch stärker noch als in Parma, die Beziehung zu dem Skulpturenschmuck der Kirchen jenseits der Alpen hervortritt. Man giebt als Ausgangstermin gewöhnlich das Jahr 1099, der Name des Meisters Wilhelm weist in die Zeit um 1135: der jetzige Bestand lässt mindestens drei verschiedene Arbeitsperioden unterscheiden. Zu den ältesten der erhaltenen Bauskulpturen gehören die Monatsbilder an den Türpfosten des Seitenportals gegen den Campanile. Januar ist eine sitzende Figur, deren Beschäftigung nicht recht erkennbar; Februar wärmt sich im Pelzrock am Feuer; März beschneidet die Reben; April freut sich an den Blumen des Frühlings; Mai zeigt den Krieger neben seinem Ross (von dem nur der Kopf sichtbar); Juni die Heumaht; Juli die Kornmaht; August scheint mit Spaten zu graben; September keltert den Wein; October füllt ihn in's Fass; November der Säemann; December der Holzhacker. — Im Innern gehören zu einer Gruppe: vier Reliefs im Vorraum der Krypta, zwei rohere mit den Evangelistenzeichen, und zwei mit den Evangelisten selbst, die von ihren Symbolen inspiriert werden: ferner in der Sakramentskapelle neben dem Chor: der tronende Christus, sehr byzantinisierend romanisch (links neben dem Altar) und das Gebet auf dem Oelberg (rechts), wie von einer Kanzelbrüstung, convex. Wieder anders sind eine Reihe von Stücken aus dem Uebergang des XII./XIII. Jahrhundert, welche offenbar zu einem Lettneraufbau gehören, jetzt an der rechten Wand derselben Kapelle eingemauert: die Fusswaschung (schmal): Petrus sitzt links mit Buch, vor ihm kniet Christus, den Fuss des Apostels in einem Topfe waschend, hinter ihm zwei andere Jünger). — Das Abendmal, wobei Judas sogar mit Heiligenschein zwischen den anderen Jüngern sitzt (alle mit Namen bezeichnet) und zwar neben Johannes, über dessen angelehnten Kopf hinweg Christus dem Verräter gewaltsam den Bissen in den Mund schiebt. Petrus hält die Schlüssel wie ein Werkzeug; rechts trinkt Matheus dem Simon zu: — der Judaskuss (wieder schmäler): Christus vor Pilatus und die Geisselung, zusammen; — die Kreuztragung (nur zweifigurig.) Alle diese Reliefs sind bemalt, einige Spuren echt, das Abendmal so lebhaft, dass man an eine Erneuerung der Farben durch Guido Mazzoni denken möchte. Dazu kommen zwei Zwickelreliefs als Gegenstücke aus einer Arkatur: der Verrat des Judas (der Jünger links, der Hohepriester in der Mitte, sein Camerarius rechts) und die Verläugnung Petri (der Apostel sitzt links und wärmt seine Hände am Feuer, ihm gegenüber die Magd mit Spindel, in der Mitte der Herd und oben der Hahn, alle mit Beischriften). Auch hier echte Bemalung, harte aber sichere Arbeit. Immer noch starker Einfluss byzantinischer Vorbilder im Sinne des nordischen Romanismus; nur in der Kreuztragung die Gewandung einfacher. — An der Südseite draussen ist besonders ein Relief, wo die Bestrafung des Lügners geschildert wird: „man reisst ihm die Zunge aus der Kehle“, und zwar durch seine Verwandtschaft mit den Reliefs am Grabmal Clemens' II. im Dom zu Bamberg bemerkenswert. Die Behandlung der Gewänder ist reicher, bauschiger, aber die Bewegung der Gestalten in eckiger Lebhaftigkeit ganz wie dort.

Täufers, in flachem Relief mit stehengebliebenem Rande oben und unten; die Pfosten der Tür wie die Einfassung des Bogenfeldes sind mehr in der Weise ornamentaler Auszierung der Oberfläche behandelt, das Tympanon selbst jedoch mit der tronenden Madonna in der Mitte, den anbetenden Königen links und der Ermahnung Josephs zur Flucht rechts, hat völlig den Charakter der Regulusgeschichten in Lucca, nur noch etwas altertümlicher in den Typen und etwas unsicherer in den Uebergängen von plastischer Rundung in die Grundfläche, deren Rand abgestuft statt abgeschrägt ist [1]. — Zu den Seiten des äussersten Portalbogens aber sind links und rechts in den Dreiecken der Wandfläche rechteckige Vertiefungen mit einem stehenden Engel darin angebracht. Es wird also das Verfahren von den Relieffriesen auf die immer statuarisch wirkende Einzelfigur übertragen, und dies beruht offenbar auf der Verwendung von Vorbildern aus der Kleinkunst, Diptychonplatten aus Elfenbein, oder auf solchem, nach Analogie des Kunsthandwerks verfahrenden Beispiel aus Byzanz. Denn wir finden solche Einzelgestalten von Aposteln z. B. an S. Marco in Venedig, noch mit dem ornamentierten Rande um die Platte in die Mauer eingelassen, dagegen an dem romanischen Portale von S. Zeno zu Verona wie am Dom zu Ferrara die Figuren an gleicher Stelle wie in Parma, ohne Rahmen und Nische, in mäfsigem Relief aus der Wandfläche herausgearbeitet, — und einen Uebergang gleichsam, mit Andeutung einer rundbogigen Nische, am Domportal zu Verona. In Parma geht man schon entschiedener in die Tiefe, mit dem Gedanken an Freiskulptur, — und dies zeigt sich ganz deutlich an den geschlossenen Wänden des selben Baptisteriums. Hier sind zur Gliederung der compakten Mauermasse je zwei auf Postamenten aus dem Sockelrand vortretende Halbsäulen, mit teils antiken teils derb romanischen Kapitellen, als Träger eines geraden Balkens für das Bogenfeld aufgestellt. Zwischen den Säulen ist ein rechteckiges Fenster eingeschnitten, und über diesem Fenster eine rechtwinklige Nische für zwei Figuren darin. Sitzende oder stehende Gestalten, — nur an zwei Seiten ist diese Aus-

[1]) An dem zweiten Portal ist das Jüngste Gericht, an dem dritten die mehrfach besprochene Parabel aus Barlaam dargestellt. Am ersten Tympanon zeigen sich noch starke Spuren von Vergoldung der Gewänder, Kronen etc.

stattung fertig geworden und bietet einmal ein stehendes Königspaar, das andere Mal zwei sitzende Könige neben einander, — ganz von vorn gesehen, in dieser architektonisch völlig unmotivierten, nur für statuarischen Zweck angeordneten Austiefung, und zwar in fast voller Rundung des ganzen Körpers, also beinahe wie Freifiguren, in Nischen aufgestellt; — aber die Behandlung ist einseitig, die Skulpturarbeit reliefmäfsig [1]).

Das geht nach Mafsgabe der soliden Bauweise mit starken Quadern aus ungemein hartem Material, wie veronesischem Marmor u. dgl. einen Schritt über die toskanischen Reliefbilder hinaus, nirgends aber auf perspectivische Ausnutzung dieser

1) Hierzu gehören wol noch eine stehende Jungfrau und ein sitzender Mann ebenso völlig von vorn gesehen, jetzt im Innern des Baptisteriums in der ersten Galerie aufgestellt. Von der alten Kirche S. Ulderigo dagegen soll die ganz verwandte Reihe der Monatsbilder mit den Zodiakalzeichen herstammen, welche ebenda Platz gefunden haben. Erhalten sind der in's Horn Blasende — März, der Blumenträger — April, der Reiter — Mai, der Mäher — Juni, der Fassbinder — August, der Winzer mit dem Zeichen der Wage — September, der Pflüger (mit den beiden, ganz von vorn gesehenen Rossen, ohne Darstellung des Pfluges) — October?, der Rübenleser, mit dem Sternbild des Schützen, also — November; der Säemann — December?, der Holzsammler — Januar? und der Umgraber mit den Fischen — Februar. Das Bild des Skorpions neben einer Baumkrone ist abgebrochen.

Zu der ursprünglichen Ausschmückung des Innern gehören: in der Altarapsis Christus in Mandorla mit den vier Evangelistenzeichen, über den Türen die Darstellung Chr. im Tempel, die Flucht nach Aegypten und David mit den Sängern (wie in Psalterminiaturen häufig). In den Nischenwölbungen sonst Einzelgestalten: Gabriel, die Annunziata und andere Personen, die später durch aufgemalte Flügel und in Verbindung mit hinzugemalten Figuren zu Engeln gemacht worden. Unter der ersten Galerie sollte sich friesartig in niedrigen Streifen der Cyklus der Monatsbilder mit den Zeichen des Tierkreises hinziehen, ist aber ebenfalls nur angefangen. — Auch die rein dekorativen, in quadratischen Kasten erscheinenden Zierstücke am Sockel aussen sind nicht ringsum durchgeführt.

Im Dom zu Parma waren ursprünglich sämmtliche Pfeilerkapitelle mit figürlichen Skulpturen geschmückt und vergoldet; an einigen sind die Reste später absichtlich beseitigt. Der Hochaltar hat einen sehr wichtigen romanischen Sarkophag mit weissen Figuren auf rotem veronesischem Marmor; in der Chorapsis steht noch der alte Bischofstul mit S. Georg und S. Michael an den Wangen und Drachen zu beiden Seiten. Eine der Kapellen enthält das Kreuzigungsrelief von der Kanzel des Benedetto Antelami mit dem Datum 1178, welche sicher zu der durchgehenden Ausstattung mit Skulpturen gehört. Am Hauptportal sagt die Inschrift: † An. Millesimo Ducentesimo Octuagesimo Indictione Nona Facti Fuere Leones Per Magistrum Janem Bonum De Bixono Et Tempore Fratrum Guidi Nicolai Bernardini et Benvenuti de Laborerio:" — also die Aussendekoration der Fassade erst um 1280.

neuen Raumtiefe für mehrere Figurenreihen oder gar verschieden entfernte Pläne. Und dies findet ausser am Baptisterium zu Parma auch an der Kathedrale von S. Donnino durch Benedetto Antelami selbst Fortbildung im nämlichem Sinne [1]), also gerade an zwei Hauptorten, welche nördlich der Gebirgsstrafsen gelegen sind, welche auf die Centralstätten der comaskischen Skulptur in Toskana zuführen.

Ist es erlaubt für diese technischen Unterschiede auch etwas handgreifliche Ausdrücke zu wählen, welche die Sache

---

1) C. B. Toschi, Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo S. Donnino (Archivio storico dell'Arte 1888, II) würde sich bei dieser Gelegenheit durch eine ausführliche Beschreibung aller Bildwerke jener Kirche den Dank seiner Leser gewonnen haben. Borgo San Donnino ist reicher an erhaltenen Resten als manche später umgebauten Kathedralen. Hier nur einige Notizen: Sehr selten in Italien ist die hier vorhandene Ausstattung der übrigens schon spätromanischen Chorapsis, in deren Gewölbekappen der Christus sehr würdig tronend dargestellt ist mit je zwei Evangelistenzeichen in den nächsten Abteilungen und je einem erwachsenen Engel zuäussert. Unten an den Konsolen der Dienste verschiedene Tragfiguren, links tronende Madonna und Joseph, dann Gabriel und Annunziata, z. T. schon mit Knollenlaubwerk. — Am Weihbecken unten eine sitzende Figur und an der Schale selbst eine Reihe von Halbfiguren zu zweit oder dritt gruppiert: Bischof mit Buch und zwei Kleriker; Papst mit Bischof, wo auf einem Schriftband die Worte „Jnstitutio Alexandri II. Papae“ (1086), Darstellungen, wozu das Weihwasser gebraucht wird. — Am ersten Pfeiler der Engelsturz am Kapitell.

An der Fassade Skulpturen an den drei Portalen, wie an der Wandfläche eingelassen und am dicht anstossenden Turm rechts. Ausser den beiden Prophetenfiguren Ezechiel und David, von denen Toschi handelt, noch eine ganz zerfressene Figur auf vorspringender Säule neben dem Hauptportal, und Reliefs mit der Darstellung im Tempel, der Anbetung der Könige, der Mahnung an Joseph. Am Architrav der Mitteltür und über die Kapitelle ihrer Schrägung bis an die angränzenden Säulen zieht sich ein fortlaufender Fries mit der Legende S. Donninos hin. Am Aussenrand der Archivolte die zehn Gebote und die Seligpreisungen, in der Mitte Christus zwischen zwei Engeln. Am Seitenportal rechts S. Michael im Tympanon und an der Schräge links Hercules, rechts ein Greif über einer Kuh. — In der Frontmauer eingelassen der Prophet Elias, auf dem Wagen emporfahrend, und Henoch. Am Turm der Ritt der Könige und der Rat des Herodes: ferner ein umlaufender, mit Mäander und Eierstab eingefasster Streifen mit genrehaften Einzelscenen: zwei Raufende, zwei mit der Hacke zur Arbeit Gehende, ein Liebespaar und ein Bogenschütze, ein Mann von Löwen zerrissen u. s. w., dann eine grosse Kavalkade mit einem Affen und einem Jagdpardel zu Ross und Fussgänger dazwischen. An der Chorseite in Turmnische tronende Madonna (Antelami), an der Apsis selbst Reste eines Monatscyklus. Tuter März) Blumenträger (April) zusammen, Reiter (Mai) und Biceps Januarius unter Würsten dasitzend, ebenso der oben verfolgten Reihe verwandt.



Ferrara, September.

kurz und treffend bezeichnen, so dass man sie als Terminus verwerten kann, dann wäre die toskanisch-lucchesische Weise der dort eingebürgerten Comasken als Rahmenrelief (rilievo incorniciato), diese einheimische oberitalienische Weise, die sich in Parma ausgebildet zu haben scheint, als Kastenrelief (rilievo incassato oder incastrato) zu benennen. Sehr charakteristische Beispiele des Letzteren finden wir weiterhin in der seitlichen Vorhalle des Domes von Ferrara, deren Schmuck nicht etwa von dem Meister Nicolaus[1]) am Hauptportal (1135) ausgeführt sein kann, sondern erst aus der vorgeschrittenen Zeit des XIII. Jahrhunderts herrührt. Hier sind eine Reihe solcher Kastenreliefs in leidlicher Erhaltung in die erneuerten Mauern

[1]) Die Ruhmesverse des Meisters Nicolaus stehen an der Einfassung des Tympanons, das die sehr beachtenswerte, ja in ihrer Art meisterhafte Darstellung S. Georgs im Drachenkampfe enthält. Am Architrav ist in acht kleinen Arkaden die Visitation, die Geburt Christi, die Freude der Hirten, die Anbetung der Könige (welche die beiden mittelsten Felder einnimmt), die Darbringung im Tempel, die Flucht nach Aegypten und die Taufe Christi geschildert, lauter saubere und gediegene Arbeit. Aussen an der Schräge Einzelfiguren von Heiligen, architektonisch befangen, wie auch die beiden Hauptpatrone an der Stirn des Vorbaues, über denen die Inschrift mit dem Datum steht. Tüchtig sind auch die Löwen und die kauernden Männer als Träger der vortretenden Säulen. — Die Gleichheit der Ruhmesverse weist auch das nah verwandte, aber nicht so fein durchgeführte Portal des Domes von Verona dem selben Meister Nicolaus zu, das man zu lange übersehen, und endlich finden wir ihn mit Meister Wilhelm zusammmen an S. Zeno zu Verona (1139), zu beiden Seiten und über der Erztür von deutscher Herkunft. Hier ist am Gebälk des baldachinartigen Vorbaues wieder der Monatscyklus interessant, der sich aussen und innen, also in vier Abteilungen zu je drei Bildern hinzieht. Das Jahr beginnt mit dem März aussen rechts vorn, der wieder als wüster Kerl mit flammendem Haar zwei Tuten blasend erscheint (also sicher als Windgott, wie ohne diese Instrumente, aber ganz aus blauer Luft geformt, mit riesiger Perrücke, in den schönsten Miniaturen der Libreria zu Siena, XVI. Jh.) April als Blumenträger: Mai: Auszug des Reiters. — Juni: Fruchtlese vom Baum (wol nur als Kirschen erklärbar); Juli: Mäher; August: Fassbinder; — September: Winzer; October: Lese der Eichelmast; November: Schweineschlachten. — December: Holzsammler; Januar: wärmt sich am Feuer; Februar: beschneidet die Aeste. — Unter dem Schutzdach am Tympanon reichliche Spuren der alten Bemalung, die freilich nicht intakt geblieben ist.



Anbetung der Könige. Forli.

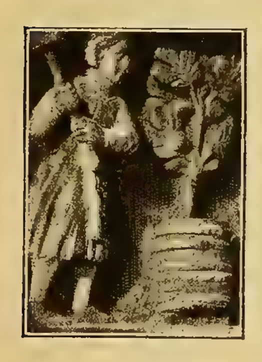
eingelassen. Sie bildeten ursprünglich einen vollständigen Monatscyklus, zuweilen (wie in Borgo S. Donnino) zwei Vertreter in einem Rahmen vereinigend, wie z. B. ein bekränzter Jüngling mit Blume in der Hand neben einem wüsten Kerl mit flammend emporgesträubtem Haar, der in ein Horn bläst, doch nur als vornehmer Herr in Frühlingsfreude, d. h. als April und als Kuhhirt, der das Vieh heraustutet, oder vielmehr als Personifikation des Windmonats „Marzo pazzo" gedeutet werden können. Daneben ist der Juli, wo ein Gaul die Garben tritt, der August, wo neben dem Feigenbaum der Weinbottich ausgebessert wird, der September bei der Traubenlese, der Februar beim Holzhacken für das Herdfeuer unter einem mächtigen Kessel, und der doppelköpfige Januar leidlich erhalten. Der obere und der untere Rand des Steines ist in voller Stärke stehen geblieben und dazwischen in ganzer Höhe die Figur voll ausgerundet, so dass es nur der Entfernung der unbearbeiteten Teile zu bedürfen scheint, um Freiskulpturen herzustellen. Indess ist auch hier die Ansicht von der Vorderseite und das ergänzende Beiwerk dem Sinne des Reliefs gemäſs behandelt.

Einen letzten Schritt in der eingeschlagenen Richtung tut dann, wie es scheint, der nämliche Künstler an der Portallünette von S. Mercuriale zu Forli. Hier ist in der Vertiefung des Tympanons der Traum der heiligen drei Könige und ihre

Huldigung vor dem Christkinde in ganzen Figuren zusammengestellt. Links schlafen die Magier alle in einem Bett mit der Krone auf dem Kopf und legen die Hand an's Ohr; denn sie horchen im Schlummer den Worten des Engels, der über ihnen herniederschwebt, — nämlich in energischer Bewegung als Halbfigur aus der Bogenleibung hervorwächst. Rechts in der Ecke steht Joseph als zwerghaft kleiner Greis auf seinem Krückstock gestützt, eifrig zuschauend; neben ihm sitzt auf einer Holzbank, ganz von vorn gesehen, Maria mit dem Kinde auf dem Schofs, die eben empfangene Gabe, einen Kelch, in der Hand emporhebend. Darüber ist der grofse Stern nicht vergessen, ebenso körperhaft auf die Wand gesetzt. Die Mitte nehmen die Magier ein, ganz getreu in ihrem Reisekostüm nach damaliger Sitte gegeben: in Lederschuhen mit Sporen, Reithosen, weiten faltenreichen Kitteln, die über den Knieen seitwärts geschlagen sind, mit Ledergurt, an dem auf der einen Seite eine Tasche und das Messer in Futteral, auf der andern die Handschuhe hängen, und weitem Mantel. Es sind derbe bäuerische Gestalten mit ungeschickten Bewegungen, so dass sie in der Tat ihrer Kronen bedürfen, um für Könige gehalten zu werden. Der Erste beugt ein Knie vor der Tronenden, nachdem er zuvor Mantel und Krone über zwei Wandrechen abgelegt; der Zweite, Bartlose, der mit seiner Gabe in der Rechten dahinter steht, lüftet mit der Linken die (jetzt abgebrochene) Krone wie einen Hut, während der Letzte, Langbärtigste, beide Hände braucht, um das schwere Metallabzeichen seiner Herrscherwürde vom Scheitel abzuheben, was bei der massigen Steinform nur an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Die ganze Gestaltenreihe ist wie ein Fries gedacht, ohne Gipfelung in der Mitte, wie das Bogenfeld sie verlangt hätte, sitzt aber voll ausgerundet in der breitgerandeten Wandnische drin, und ist, wie man deutlich sieht, stückweise von vorn herausgemeisselt und mit dem dahinter stehen gebliebenen Block an Ort und Stelle eingesetzt. Wir haben hier also einen Versuch, im Hochrelief so weit zu gehen wie die griechischen Giebelskulpturen, d. h. zu vollständiger Abhebung vom Grunde. Und zur Erhöhung dieses Eindrucks trug hier wie dort natürlich entsprechende Bemalung das Ihrige bei.

Nach diesen schlagenden Beispielen, die für Oberitalien hier ausreichen mögen, ist es nur noch wichtig auf ein Monument

hinzuweisen, mit dem wir ungefähr an den Ausgangspunkt unserer Wanderung zurückkehren. In unmittelbarer Nachbarschaft des lange relieflosen Gebietes der Marmorinkrustation sehen wir jetzt die nämliche Richtung auch ausserhalb des oberitalienischen Gebietes auftreten: in Arezzo. An der Pieve selbst hat an der Wölbung des Bogens vor dem Hauptportal ein nah verwandter Künstler wieder die Monatstypen in Kastenrelief dargestellt. Und zwar sind hier zwischen dem harten Haustein die Quadern weicheren grauen Sandsteines eingelassen, der in dieser Gegend heimisch ist und später trotz seiner Vergänglichkeit neben der beliebten Terracotta eine so wichtige Rolle spielt. In vier länglichen Streifen finden je drei Monatsbilder Platz. Diese Darstellungen reihen sich ohne Trennungsglieder auf, und beginnen unten rechts mit dem „Bifrons Januarius", der wie in Ferrara einen grofsen Krug in der Hand trägt; Februarius, neben dem Kessel über dem Holzhaufen, noch Reisig von den kahlen Bäumen abschneidend; der Martius als Windmonat mit dem Horn. Auf der andern Seite der Tür folgt der April als eleganter Herr mit Blume, der Mai vertreten durch den Reiter, der mit schwerem Schild bewehrt, zum Kriegsdienst auszieht, und der Juni, der das Korn mäht. Darüber beginnt der Juli beim Dreschen der Aehren auf der Tenne; der August, ganz wie in Ferrara, sein Fafs mit Reifen beschlagend, neben dem Feigenbaum, und der September bei der Traubenlese, — diese Sommermonate alle barfufs. Rechts von der Tür dagegen die lederbeschuhten: October als Säemann, November beim Ausziehen der Rüben, und December beim Schweineschlachten, gerade im Begriff das am Boden liegende Tier abzustechen.



Arezzo, August.

Auch hier ist die Reliefbehandlung unverkennbar darauf ausgegangen, die Körper möglichst voll auszurunden, nur hat die Rücksicht auf die Zerstörbarkeit der Pietra serena der Lust in dem weichen Material allzu frisch vorzugehen, sowol in der Loslösung der Gliedmafsen wie in der Wegmeisselung des Grundes gewisse Beschränkung auferlegt. Die Tatsache aber,

dafs wir in Arezzo, in nächster Nachbarschaft von Florenz das Kastenrelief der Oberitaliener auftreten sehen, und zwar in ganz populärer, auf kostbares Material verzichtender Weise, ist unzweifelhaft und für die Erklärung der Freiskulptur in monumentalem Sinne beim Erwachen der Renaissancekunst, wie mir scheint, sehr wichtig, da Niccolò d'Arezzo, der erste Statuenbildner in Florenz gerade in demselben Material gearbeitet hat und seine Evangelisten am Dome von Arezzo noch wesentlich im selben Sinne in Nischen eingeschlossen als Hochrelief denkt, wie die Meister von Parma und Ferrara ihre Propheten und Monatstypen seit der Wende des XII. in's XIII. Jahrhundert.

* *
*

Niccolò Pisano und S. Martin von Lucca

Diese Tatsache stellt auch die letzte Anstrengung der romanischen Kunst, zu der wir jetzt uns zurückwenden, in ein eigentümliches Licht: ich meine die Richtung der Reliefskulptur, welche Niccolò Pisano 1260 mit seiner Kanzel im Baptisterium zu Pisa einschlug. Seine Auffassung weicht von der eben betrachteten der Bauleute völlig ab. Selbst der milderen, vornehmeren, feiner gebildeten Schule von Lucca gegenüber sahen wir den Gegensatz in der Vorhalle von S. Martino vielsagend genug hervorspringen. Aber es wäre ungerecht gegen die Comasken, der Kreuzabnahme Niccolòs nur auf der einen Seite die Enthauptung S. Regolo's entgegenzustellen, und nicht gleichzeitig auf der anderen Seite die Gruppe S. Martins mit dem Bettler. Beide Vergleiche sind lehrreich, und alle drei Faktoren vollenden erst das Bild der historischen Entwicklung, das wir vor uns haben.

Die grundsätzliche Verschiedenheit der Reliefkunst Niccolòs ist einleuchtend, sobald man eben auf den Einfall gekommen, das Urteil auf diesem Wege vorzubereiten, und nicht einfach lobt, weil sie antikisch aussieht, oder alle Bestandteile seines künstlerischen Schaffens unterschiedslos durcheinander wirft. Seine Reliefkunst ist den Dutzenderzeugnissen spätrömischer Sarkophagskulptur abgesehen und teilt deren Fehler wie deren Vorzüge, — und diese Uebertragung aus dem heidnischen Gräberkult in den christlichen Kirchendienst ist um so weniger unver-

mittelt, als beide von der Kunst, die sie heranziehen, das Selbe wollen: die Andeutung möglichst vielen religiösen Lehrinhalts in symbolischer Einkleidung, in sichtbarer Form. Daraus entspringt, also aus einer und derselben Quelle, auch das Grundübel, das die Entwicklung einer echten Plastik erdrückt und erstickt: die Ueberbürdung mit dem Vielen, das gar nicht einzeln um seiner selbst willen ausgestaltet und rein und ganz durchgebildet sein soll, sondern nur angedeutet, eben angeschlagen, nur ja nicht allzu leibhaftig verkörpert werden darf. So wird auch Niccolò durch den Erzählungsstoff oder die theologischen Beziehungen, die er darstellen muss, von dem Einfachen zum Ueberladenen hingedrängt. Seine Anbetung der Könige beweist, dass er schlicht und organisch denken kann. Aber die betonten Momente der biblischen Geschichte sind zu zahlreich, und haben in sich wieder nur Wert durch ihre Beziehungen auf einander, eben als Teile eines längeren Verlaufs, dass die Verschiebung der Pläne übereinander, die Kunstgriffe, den Beschauer mit Halbfiguren in zweiter oder mit Köpfen in dritter Linie immer noch so weit zu befriedigen, wie er erwartet, — sich dem Künstler fast von selbst aufdrängen, sich seiner Gestaltungslust auf allen Seiten verführerisch anbieten, sobald er einmal in der verehrten Antike das Vorbild gerade dieser zweckverwandten Sarkophagreliefs gefunden und ihnen einmal ihr Verfahren abgesehen.

Niccolò Pisanos plastische Begabung ist viel gröfser als diese gedrängteren Reliefs erkennen lassen; die Grofsartigkeit einzelner in weiterer Vollendung durchgeführter Gestalten beruht nicht blos auf Anempfindung und ist deshalb nicht nur ein Abglanz der antiken Kunst, die er nachahmt. Das beweisen grade die einfacheren Kompositionen, das beweist auch der strenge Organismus seiner Kreuzabnahme in Lucca, das beweisen endlich einzelne seiner Statuetten. Aber warum findet er auf dieser Bahn, die doch so nah an die wahre Gröfse der plastischen Kunst zu streifen scheint, nirgends den Zugang wirklich zu statuarischem Schaffen? Warum drängt es ihn nirgends in die monumentalere Richtung wie jene oberitalienischen Kunstgenossen? — Der heilige Martin zu Ross mit dem Bettler zur Seite ist kurze Zeit vor seinem ersten datierten Werk entstanden; er hat ihn gesehen, als er in Lucca den Schmuck für das Seitenportal in Auftrag nahm, und wieder gesehen, als er die Kreuz-

abnahme — sein Meisterstück, das uns Donatello und Michelangelo ahnen lässt, — im Tympanon zur Aufstellung brachte, also auf der Höhe seiner Kraft. Warum sind die Konsolen leer geblieben, die seiner zu warten schienen?

Das liegt nicht an einem äusseren Umstand allein, an Zufälligkeiten der Verhältnisse, von denen uns schriftliche Nachrichten und archivalische Findlinge erzählen könnten, das liegt an tieferen Ursachen, die kein Schreiber uud Notar auf's Papier vermerkt hätte, wenn es sich darum handelte den bewunderten und vielbegehrten Meister der Bildhauerei für eine Arbeit zu gewinnen oder zu belohnen . . .

Niccolò Pisano ist im Grunde seines Wesens nicht für die höchste monumentale Kunst berufen. Er hat mit dem Marmorarius Guido da Como, der zu Lucca die Fassade von S. Martino und S. Michele vollendet, doch mehr gemein als man sagen mag. Er ist ein Meister der Kleinkunst, ein Vertreter der dekorativen Richtung der spätromanischen Periode wie jener. Nicht er so wol ist der grofse Architekt, als vielmehr sein Schüler Arnolfo di Cambio und sein Sohn Giovanni, die beide erklärte Anhänger der Gotik werden. Es eröffnet sich in der Tat die Frage, wie viel an dem Aufbau der Kanzel in Pisa eben Arnolfo Anteil gehabt, der Genosse, den die Sienesen — vielleicht deshalb gerade — so dringend mitbegehrten, und der in Perugia die Anlage des Brunnens, die technische Sicherung der Wasserleitung, vielleicht auch die architektonische Gliederung des dreifachen Beckens leiten musste, an dem figürlichen Schmucke jedoch keinen Anspruch erhebt. — Und so freudig wir die Vorzüge der Reliefs am Seitenportal zu Lucca als plastische Leistungen jener Zeit gewürdigt, so bestimmt muss es ausgesprochen werden, dass sie im Zusammenhang der architektonischen Faktoren keine rechte Wirkung tun, dass sie viel zu compliciert und mit organischen Formen, mit beseelten Gliedern gefüllt sind, um noch monumental zu bleiben. Alle Einzelfiguren, die Niccolò gedacht und hingestellt hat, bleiben Statuetten; keine erhebt sich auch nur im Wesen, wenn schon nicht dem Mafsstab nach, zu voller Lebensgröfse und freiem selbständigem Gebahren. Sie haften am Gerüst des Schmuckbaues, leben nur als Teile des dekorativen Ganzen, für das sie erfunden sind. Und wo uns der gewaltige Sinn des wahren Gestaltenschöpfers entgegen-

dringt, wo wir überrascht sein Gefühl für den Wert des menschlichen Leibes und für natürliche Majestät der körperlichen Erscheinung bewundern, — da bleibt er entweder in dem Zusammenhang des Geschehens, in den Beziehungen der Mehrheit von Figuren, die eben in seinen Historien auftreten, unlösbar gebunden, oder die Aeusserung der schöpferischen Kraft, bleibt doch mehr eine Ahnung als eine Tat, — und nur die künstlerische Tat hat in der Geschichte dieser Kunst eine Folge.

Gewiss lag dieses Stehenhleiben vor dem höchsten Umkreis des bildnerischen Schaffens nicht allein an dieser Begabung. Ohne Zweifel hat die Wandlung des Zeitgeistes, die innerliche Veränderung des Lebensgefühls und der Weltanschauung das Ihrige dazu beigetragen, ihm offen Halt geboten, oder still die Gelegenheit versagt, die Kräfte zum höchsten Wagen zusammenzuraffen. Denn nicht umsonst ist S. Martin auf seinem Ross allein geblieben an der Fassade seines Doms, — nicht umsonst der Sohn Niccolòs selber, Giovanni Pisano, so völlig schon in andere Bahn geraten, obwol er architektonischer geschult war. Niccolò ist der Letzling der Periode, die wir die romanische nennen; sofort mit dem Eindringen der Gotik entschwindet der Bauskulptur im Sinne der freien statuarischen Kunst gleichsam der Boden unter den Füſsen, um nur der gesinnungstreuen Dienerin der Architektur, der wolgeschulten Ausgestalterin der Bauteile selbst, wieder in beschränkter Breite und unter strengen Gesetzen zurückgegeben zu werden.

So wird in dem groſsen kulturgeschichtlichen Process die Weiterentwickluug der wahren Steinskulptur im Sinne der Alten gleichsam für ein Jahrhundert aufgehoben, und die sichtlichen Anfänge, die sich im XIII. Jahrhundert überall hervordrängen, auf einmal abgebrochen, wie durch ein Verbot zu Gunsten anderer Kräfte der Menschenseele . . .

So steht die Marmorgruppe am Dom zu Lucca, die wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen gemacht, nicht nur an Ort und Stelle, sondern in ganz Italien allein als einziges Zeugnis der romanischen Kunstperiode da, welches uns späten Durchforschern der Vergangenheit bekundet, dass auch die italienische Bildnerei, spät freilich, doch nicht ohne glückliches Gelingen zur freien, völlig selbständigen Gestaltung hindurchgedrungen war, ja sogar eine er schwierigsten Aufgaben, die

Vereinigung von Ross und Reiter gewagt hat. Und lassen wir noch einmal unseren Blick auf diesem Bilde ruhen, das mit so wenigen Mitteln und so bescheidener Kenntnis, doch so unläugbar grofsartige Wirkungen erreicht, da dürfen wir wol ohne Widerspruch, nun die Behauptung wagen, die Bedeutung dieses Denkmals sei im Umkreis seiner Kunst und seines Jahrhunderts ohne Gleichen.

Die vorstehende Arbeit wurde in Rücksicht auf das Zustandekommen des literarischen Unternehmens, dessen ersten Band sie bilden sollte, schneller geschrieben als es dem Wunsch und der Weise des Verfassers sonst entsprochen hätte. So erklärt sich Manches, das nun auf Nachsicht rechnen muss. Kundige Leser werden ausserdem in allen Abschnitten, wo es zunächst auf eingehende Beschreibung und chronologische Einordnung der Denkmäler ankam, den Charakter einer Vorarbeit nicht verkennen, aber auch ebensowenig die Ansätze zu den ersten Kapiteln einer „Geschichte der italienischen Skulptur," d. h. eines gröfseren Werkes, das uns seit Jahren am Herzen liegt.



REGISTER

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W





KUNSTHISTORISCHE SCHRIFTEN

VON

DR. AUGUST SCHMARSOW

Professor an der Universität Breslau

GIOVANNI SANTI, der Vater Raphaels, als Dichter und Maler. Mit einer Lichtdrucktafel nach einem (bisher unbekannten) Fresco Santis in Sta. Croce zu Urbino. gr. 8⁰.
Berlin, Druck und Verlag von A. Haack. 1887.

DONATELLO, Eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. — Festgabe zum fünfhundertjährigen Jubiläum der Geburt Donatellos. Mit 3 Lichtdrucktafeln nach einem verloren geglaubten Werke des Meisters (in St. Peter zu Rom). — Publication des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. 1886. gr. 8⁰. Commissionsverlag von Breitkopf und Härtel. Leipzig.

MELOZZO DA FORLI, Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert. — Mit 24 Tafeln und 5 Vignetten. Royal 4⁰. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1886.

PINTURICCHIO IN ROM, Eine kritische Studie. Mit 6 Lichtdrucktafeln. Royal 4⁰. Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1882.

RAPHAEL UND PINTURICCHIO IN SIENA, Eine kritische Studie. Mit 10 Lichtdrucktafeln. Royal. 4⁰. Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1880.

Der demnächst erscheinende zweite Band der

ITALIENISCHEN FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

enthält:

M. SEMRAU: Donatellos Kanzeln in S Lorenzo, ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik im XV. Jahrhundert.



ITALIENISCHE FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON

AUGUST SCHMARSOW

ZWEITER BAND

DONATELLOS KANZELN IN S. LORENZO

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN PLASTIK IM XV. JAHRHUNDERT

VON

MAX SEMRAU



BRESLAU
DRUCK UND VERLAG DER SCHLESISCHEN BUCHDRUCKEREI, KUNST- UND VERLAGS-ANSTALT VORM. S. SCHOTTLAENDER
1891.

DONATELLOS KANZELN IN S. LORENZO

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN PLASTIK IM XV. JAHRHUNDERT

VON

MAX SEMRAU



BRESLAU
DRUCK UND VERLAG DER SCHLESISCHEN BUCHDRUCKEREI, KUNST- UND VERLAGS-ANSTALT VORM. S. SCHOTTLAENDER
1891.



INHALT



VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN

(4 Lichtdrucktafeln* und 14 Zinkätzungen)

ZUSÄTZE UND VERBESSERUNGEN

S. 1—37. Da das I. Kapitel als Dissertation vor Anfertigung der Abbildungen gesetzt werden musste, so konnte auf letztere nicht verwiesen werden. Der Lichtdruck S. 58, die Zinkätzungen S. 4 und 38, S. 118 und 119, S. 129 und 133, S. 184—186 mögen zur Veranschaulichung des hier Gesagten herangezogen werden.

S. 4 ff. Durch einen Schreibfehler ist in dem Namen des Autors der Memorie istoriche etc., welche dem Verfasser bei der Drucklegung nicht zur Hand waren, eine Buchstabenversetzung stehen geblieben; statt Cionfagn muss es S. 4, Anm. 1 sowie S. 5, Anm. 1, 2. S. 6, Anm. 1, 3. S. 23 Anm. 1, 3, 4, 6 Cianfogni heissen.

S. 21. Vergl. auch die Ausführungen Dehio's über „romanische Renaissance" Jahrb. d. pr. Kunsts. VII 129 ff.

S. 86 f. Bezüglich des Crucifixus im Santo muss Verf. nachträglich zugestehen, dass er sich durch die Photographie hat in der Hervorhebung des — immerhin nicht ganz zu leugnenden — Strebens nach effectvoller Eleganz etwas zu weit führen lassen. Wie ihn eine erneute Prüfung des Gipsabgusses in Berlin belehrte, dürfte sich die Mitarbeit Giovannis da Pisa hauptsächlich auf die Haarbehandlung erstrecken.



Kanzel R. Teil des Puttenfrieses.

Als Donatello nach dem Abschlusse seiner Tätigkeit für Padua nach Florenz zurückkehrte, — vom März 1456 ab ist er mit einigen Unterbrechungen hier wieder nachweisbar[1]) — hatte er das siebente Jahrzehnt seines Lebens erreicht. In Florenz winkte ihm ein ruhiger Lebensabend unter dem Schutze seines alten Freundes Cosmo de' Medici, und die herannahenden Zeichen des Alterns fesselten auch den allezeit unstät gewesenen an die Scholle der Heimat. Aber untätig auszuruhen und des behaglichen Besitzes, welchen seine Gönner ihm zugedacht hatten[2]), in Frieden sich zu erfreuen, war auch dem Greise wider die Natur. Die Kraft seiner letzten Jahre, so lange ihm das Arbeiten noch vergönnt war, wandte er einem neuen umfangreichen Werke zu, das ihm Cosmo in Auftrag gegeben hatte[3]). Als Donatello am 13. December 1466 starb, hinterliess er unvollendet das letzte Denkmal der gesegneten Tätigkeit seines Lebens: zwei Bronzekanzeln für die Kirche San Lorenzo in Florenz, geschmückt mit Reliefs aus der Passion Christi.

---

1) Vasari ed. Milanesi II p. 412 Anm.

2) Vasari ed. Milanesi II p. 420 f.

3) Vgl. Vespasiano Bisticci im Leben des Cosimo de Medici (Mai, Spicilegium Romanum I p. 341:) Fu molto amico di Donatello e di tutti gli pittori e scultori e perchè ne' tempi sua quest' arte degli scultori alquanto venne, che egli erano poco adoperati, Cosimo a fine che Don. non si stesse gli allogò certi pergami di bronzo per San Lorenzo.

Das hinterlassene Werk des Meisters vollendete sein Schüler Bertoldo.

So berichtet uns Vasari an mehreren Stellen, wo er, jedesmal in verschiedenem Zusammenhange, die Kanzeln erwähnt. Aber es erscheint unmöglich, aus seinen Worten zu entnehmen, wie weit seiner Kenntnis nach der Anteil Bertoldos an der Arbeit gegangen ist. Während er an der einen Stelle[1]) nur seine Tätigkeit bei der Ciselierung des Gusses hervorhebt, ja an einer zweiten[2]) selbst die Ueberarbeitung und Fertigstellung nur zum gröſsten Teil ihm zuzuschreiben scheint, drückt er sich anderwärts[3]) wiederum so aus, als ob auf Donatello selbst nur der Entwurf zurückzuführen sei, während Bertoldo alles Uebrige geleistet habe. Dass seines hohen Alters wegen Donatello die Vollendung der Arbeit an seinen Schüler übertragen musste, giebt Vasari an dieser Stelle ebenso an, wie Baccio Bandinelli in einem an Cosmo I. von Florenz gerichteten Briefe[4]) insbesondere die geschwächte Sehkraft des Meisters hervorhebt, die ihn an eigenhändiger Vollendung seiner letzten Werke gehindert habe.

Hieraus scheint wenigstens das eine hervorzugehen, dass Bertoldo schon zu Lebzeiten des Meisters an dem Werke beteiligt war; im Uebrigen aber lässt uns die Ueberlieferung wie vorauszusehen war, gänzlich im Stich, wenn wir die Arbeit an den Kanzeln im Einzelnen an Donatello und seinen Schüler zu verteilen unternehmen. Für die Entscheidung dieser Frage bleiben wir anscheinend ganz auf stilkritische Untersuchung an-

---

[1]) Vasari ed. Milanesi VII 141 f: Bertoldo, che era discepolo di Donato . . maestro molto pratico e molto reputato non solo *per avere diligentissamente rinettato fil getto de' pergami di Donato suo maestro etc.*

[2]) Vasari ed. Milanesi II p. 425: *Rimase a Bertoldo, suo creato, ogni suo avoro, e massimamente i pergami di bronzo di San Lorenzo; che da lui furono pol rinetti la maggior parte, e condotti a quel termine che e' si veggono in detta chiesa.*

[3]) Vasari ed. Milanesi II p. 416: *Ordinò ancora i pergami di bronzo*, dentrovi a Passione di Cristo, cosa che ha in sè disegno, forza, invenzione e abbondanza di gure e casamenti: *quali non potendo egli per vecchiezza lavorare, finì Bertoldol suo creato, ed a ultima perfezione li ridusse.*

[4]) Bottari Lettere pittor. I p. 50: Donato fece, per il vecchio Cosimo, *li pergami e le porte di bronzo in S. Lorenzo tanto vecchio, che la vista non lo servi giudicarle, nè a dar loro bella fine, e ancora chè siano buona invenzione. Donatello non fè mai la piu brutta opera.*

gewiesen — eine um so dornenvollere Aufgabe, als wir mit einem unbekannten Factor zu rechnen haben. Denn die künstlerische Persönlichkeit Bertoldos ist eine bisher so gut wie unfassbare, und sein in Frage stehender Anteil an den Kanzeln vielleicht die bedeutsamste Leistung seines Lebens gewesen. Aber die doppelt verschlungene Aufgabe bedarf wenigstens eines Versuches zu ihrer Lösung, schon auf Grund der bekannten Beziehungen, in welchen Bertoldo zu dem zweiten grofsen Meister der Renaissanceplastik gestanden hat: der Schüler Donatellos, der zugleich der Lehrer Michelangelos war[1]), ist gewiss eine für die Kunst nicht bedeutungslose Persönlichkeit, die in festeren Umrissen zu zeichnen wünschenswert erscheinen muss.

Die Forschung ist bisher den Kanzeln von San Lorenzo ebenso wenig gerecht geworden, wie dem Künstler Bertoldo. Auch die bisher ausführlichste Behandlung der ersteren von Semper in seiner Festschrift S. 102 ff. kann nicht anders als flüchtig genannt werden. Wickhoff[2]) und Schmarsow[3]) haben gelegentlich für die Scheidung der beiden Meister beachtenswerte Andeutungen gegeben. Eine Liste der nachweislichen Arbeiten Bertoldos aufzustellen hat v. Tschudi[4]) versucht, aber ohne dabei den Kanzeln die gebührende Beachtung zu schenken.

Ich glaube einen richtigen Weg einzuschlagen, wenn ich durch eine sorgfältige Analyse gerade diesen Werken abzufragen suche, was sie uns über ihre Entstehung und über die Kunst ihrer Meister verraten wollen. Interessantes genug wissen uns Denkmäler des zur Rüste gehenden Quattrocento sicherlich zu erzählen, und der grofse Name Donatellos, welcher mit den Kanzeln verknüpft ist, lässt uns mit Vertrauen in die Fragestellung eintreten. Für die Kenntnis des engeren Kreises von Bronzeplastikern, welchen er herangebildet hatte, müssen hier entscheidende Ansatzpunkte zu finden sein!

---

[1]) Vasari ed. Milanesi VII 141 f. Vgl. IV 257. VI 201.

[2]) Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung Bd. III p. 414 ff.

[3]) Donatello. Breslau 1886 p. 48.

[4]) Meyers Allgem. Künstler-Lexikon Bd. II s. v. Bertoldo di Giovanni und Donatello e la critica moderna. Torino 1887 p. 28 ff.



Kanzel R. Rückseite.

I

Historisches und Technisches

Zwischen den Vierungspfeilern und dem ersten Säulenpaar des Langhauses von S. Lorenzo[1]) erheben sich auf je vier Säulen einander gegenüber die oblongen Tribünen mit reliefgeschmückten Brüstungen, welche als „Kanzeln des Donatello" jedem Besucher der Kirche wol bekannt sind. Auch die Bezeichnung „Ambonen" ist ihnen öfters beigelegt worden[2]), nach Analogie der doppelten Lesepulte in den altchristlichen Basiliken. Wie hier nach altem Brauche das Pult auf der rechten Seite der Kirche (vom Altar aus) zur Verlesung des Evangeliums, das auf der linken Seite zur Verlesung der Epistel diente[3]), so spricht auch unsern Kanzeln eine Notiz Albertinis, die erste, welche sie als fertige Werke erwähnt, die gleiche Bestimmung zu[4]). Aber als der Kanonikus und

---

1) Die Geschichte dieser Kirche giebt das Werk von Pier Nolasco Cionfagni Memorie istoriche dell' Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze, das von Domenico Moreni mit seiner eigenen Fortsetzung (Continuazione delle Memorie istoriche etc.) 1816/17 herausgegeben wurde. Ich citire die drei Bände des Gesammtwerks nach der fortlaufenden Reihe mit I—III.

2) E. Müntz, Donatello. Paris 1885. p. 88.

3) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie [5] I. 294 F. X. Kraus, Realencyklopaedie d. christl. Altertümer I. 43 ff.

4) Franc. Albertini, Memoriale di molte statue e pitture della Città di Firenze 1510. Neudruck von Milanesi Firenze 1863 p. 11: *Donato . . il quale fece li due Pergami di bronzo per Evangelio et Epistola* (Jordans Ausg. v. Crowe u. Cavalcaselle II. p. 437).

Kapellan von S. Lorenzo diese — im Jahre 1510 gedruckte — Mitteilung seinem Freunde Baccio von Montelupo zu Nutz und Frommen aufzeichnete, da waren beide Kanzeln höchst wahrscheinlich noch in unfertigem Zustande, vielleicht erst die eine überhaupt zusammengesetzt, und keinesfalls waren sie schon an den Stellen im Langschiff der Kirche aufgerichtet, welche sie heute einnehmen. Dies geht aus den ausführlicheren Nachrichten hervor, welche die wenige Jahre späteren Kirchenakten ergeben. Denn als 1515 Papst Leo X. zum ersten Mal als solcher in die dem Besitze seines Hauses wiedergewonnene Stadt einzog und die Grabkirche seiner Vorfahren durch Erhebung zur päpstlichen Kapelle während seines Aufenthaltes in Florenz auszeichnete[1]), da beschloss das Kapitel von S. Lorenzo „um die Kirche auf jede mögliche Weise zu schmücken und auszuputzen," die beiden Kanzeln Donatellos herbeischaffen und aufstellen zu lassen. Da uns die genau specificierte Rechnung über die hierzu erforderlichen Arbeiten erhalten ist[2]), so kann kein Zweifel bestehen, dass es sich dabei wirklich um ein Uebertragen der einzelnen Teile der Kanzeln

---

[1]) Ciontagni-Moreni II 117.

[2]) Ich gebe das Document nach Moreni III 444 (n. XXXVI.) hier vollständig wieder: Spese facte ne Pergami di bronzo *condocti in Chiesa* per ornarla con tucti gli ornamenti, et gentilezze, che a noi è stato possibile, *per condurre el Pergamo minore, che era in pezzi* Lir. 4 sold. 4 a 6 figli cont. et per *condurre el Pergamo di bronzo grande, et assettarlo*, et *porlo in sul palco* Fi. 4. a Giunta muratore cont. et per una collectione a 16. huomini, che adiutorono condurre decto Pergamo per 6. fiaschi di vino a soldi 6. il fiascho e per 20. pani sol. 16. d. 8. et una coppia di cacio sol. 6. et *per fare buchi ne pilastri in tre volte,* per fermare decti Pergami conlo scarpello Lire 2 sol. 4. et per fare nectare et lavare e' decti Pergami Lire 14. a Paolo Soglani cont. Et per tre legni *per fare ponte,* et fermare et armare el *Pergamo de' cantori* comperò Bastiano dall' opera Lire 17. sol. 13. et per vectura Lire una, et per 5. asse di faggio di br. 11 l' una a sol, 3. br. per fare le spagliere, et agiunta a decto Pergamo *in modo fusse capace de cantori,* Lire otto sol. nove pagati a decto Lantino cont. et per due faggi che reghino el *Pergamo minore,* et per vettura in tutto Lire tredici soldi dicessette, et per due asse di faggio a sol. 3 br. et per uno pezzo d'asse d'albero, in tucto Lire una sol. uno, et per più pezzi d' altro legname per armare decti Pergami Lire cinque sol. otto, et per 6. pezzi d'asse d' Abeto a sol. 4, l'una per la *scala del Pergamo* Lire una sol. 4 et per lib. una d'aguti sol. 4 et per uno chiavistello, et altri aguti sol. otto et per *mettere el Pergamo minore in su' e pilastri di Legno* Lire due sol. otto pagati ad Antonio d'Andrea muratore cont. et per una collectione sol. quattordici monta in tutto L. 103. 17. 8.

aus einem Aufbewahrungsraum in die Kirche und um ihre provisorische Zusammenfügung handelt. Wie damals der Chor selbst zur Aufnahme so vieler hoher Persönlichkeiten aus der Umgebung des Papstes eine Erweiterung durch ein Schrankenwerk bis zum Anfang des Langhauses erfuhr [1]), so scheinen in Verbindung mit diesem provisorischen Festbau auch unsere Kanzeln, die gröfsere und die kleinere, wie sie in den Akten unterschieden werden, auf hölzernen Pfosten und mit Hülfe von Stützen und Sparren schnell aufgerichtet worden zu sein; ja die eine von ihnen wurde allem Anschein nach zu einer Sängertribüne umgestaltet. Dass sie für Zwecke der Predigt damals nicht benutzt wurden, beweist die Erwähnung eines besonderen hölzernen Predigtstuls mit Schalldeckel in denselben Rechnungsakten [2]).

Mehr als ein halbes Jahrhundert war damals bereits verflossen, seit die Kanzeln auf Geheiss des alten Cosmo in Arbeit genommen waren; erst nach einem zweiten Zeitraum von gleicher Dauer, als das Haus der Medici längst den Herzogshut von Toskana gewonnen hatte, gelangten beide Werke zu ihrer endgültigen Aufstellung. Am 15. März 1558 wurde die Kanzel auf der rechten Seite (Kanzel R) auf ihren vier Marmorsäulen aufgerichtet, und im December 1565 folgte die Aufstellung der gegenüberliegenden Kanzel (L) [3]). Aus der Zwischenzeit hat die Schilderung Vasaris von der Leichenfeier für Michelangelo in der Kirche S. Lorenzo uns eine weitere Notiz erhalten, welche der angeführten Nachricht zur Bestätigung dient [4]). Bei dieser Feier am 14. Juli 1564 hielt von der rechten Kanzel herab Benedetto Varchi seine berühmte, nachmals im Druck

[1]) Cionfagni-Moreni II 178 f.

[2]) a. a. O. p. 451: E per rimectere el pergamo di legno della Predica al suo luogho et con 'l'padiglione etc.

[3]) Cionfagni-Moreni II 179 nach dem handschriftlichen Diario des Chronisten Lapini: A di 15 di marzo 1558 giorno di mercoledì, si pose su il pergamo di bronzo che è in S. Lorenzo di Firenze dov' è scolpita la passione di Cristo, che è di mano di Donatello, *di verso i chiostri di detta Chiesa* (auf der Südseite, der Altar liegt nach Westen) su le quattro colonne di porfido, et di dicembre 1565 si messel su quell' altro che gli è incontro.

[4]) Vasari ed. Milanesi VII 313 ff. Gaye. Carteggio III 139 f. Vgl. Moreni, Pompe funebri celebrate nell' imp. e real basilica di S. Lorenzo. Fir. 1827 p. 118.

erschienene Leichenrede. Trotz der reichen Dekoration, mit welcher die ganze Kirche ausgestattet war, hatte man die Kanzel ohne jeden Schmuck gelassen „als ein Werk Donatellos, das durch jede Dekorierung nur verunziert worden wäre“. Dagegen wurde die zweite Kanzel, welche augenscheinlich zur Aufstellung vorbereitet, noch auf dem Fufsboden der Kirche lag, durch ein allegorisches Gemälde des Vincenzio Danti verkleidet.

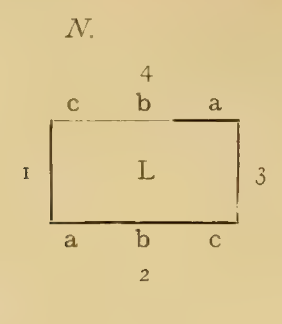
Damit ist Alles angeführt, was uns über unsere Kanzeln berichtet wird; das Weitere über ihre Geschichte vor und nach dieser Aufstellung müssen uns die Werke selbst verraten, an die wir nun zu näherer Betrachtung herantreten.

Beide Kanzeln sind, wie erwähnt, mit ihrer Langseite der Mittelachse der Kirche parallel auf je vier Säulen errichtet. Das Material der Säulenschäfte ist bei R durchweg rötlicher Marmor, bei L ist dies nur bei dem Schaft der linken hinteren Säule der Fall, die drei anderen bestehen aus Verde antico oder Pavonazetto[1]). Die schönen jonischen Kapitelle und Basen sind durchweg aus weissem Marmor. Darauf ruht eine einfach profilierte Marmorplatte, die von korinthischen Konsolen um ein Geringes über den Grundriss des Säulenoblongums hinausgetragen wird. Sie dient den Kanzelbrüstungen zur Grundlage, welche der Hauptsache nach aus dünnen, einem hölzernen Kernbau aufgehefteten Bronzetafeln zusammengesetzt sind. Ihr Aufbau gliedert sich, um dies zur Uebersicht nur kurz vorauszuschicken, nach drei Teilen in Sockel, Reliefs und Gesims, welch letzteres von einem dekorativen Puttenfries getragen wird. An der Rückseite jeder Kanzel sind auf je zwei Drittel ihrer Länge alle diese Teile in Holzschnitzerei statt in Bronzeguss ausgeführt. Das Verhältnis dieser Teile zu dem Uebrigen, sowie die Anordnung der figürlichen Reliefs an den verschiedenen Seiten der Kanzelbrüstung überhaupt mag das folgende Schema zur Anschauung bringen:

---

[1]) Die Angabe Lapinis, welche sich noch bei Semper[2] p. 103 findet, dass die Säulen aus Porphyr seien, wird schon von Moreni II 179 Anm. bespöttelt. (Ich citiere der Kürze halber die beiden Schriften Semper's über Donatello: D.'s Leben und Werke. Quellenschriften z. Kunstgesch. Bd. VI 1875 und D.'s Leben und Werke. Innsbruck 1887 mit Semper[1] und Semper[2].)

N.



W.



O.

3
b a
4 R 2
c b a
1

S.

Die Kanzel R enthält folgende Reliefs[1]):

1 a) Christus auf dem Oelberg
b) Der Evangelist Johannes
c) Geifselung Christi
} Alinari 14350 Brogi 8635

2 Christus vor Kaiphas und vor Pontius Pilatus Br. 8636 Al. 14352

3 a) Kreuzigung Christi Br. 8638 Al. 14349
b) Beweinung des abgenommenen Leichnams Br. 8639
} Br. 8637 Al 14348 u. 7719

4 Grablegung Christi Br. 8640

Die Kanzel L enthält:

1 Die Marien am Grabe Christi Br. 8631

2 a) Christi Höllenfahrt
b) Christi Auferstehung
c) Christi Himmelfahrt
} Br. 8632 Al. 14347 u. 7790

3 Ausgiessung des heil. Geistes Br. 8633

---

[1]) Ich führe zugleich die Nummern der vorhandenen Photographien an.

4 a) Martyrium des heil. Laurentius
b) Der Evangelist Lukas } Br. 8634 Al. 14351
c) Verspottung Christi

Die aus geringerem Material gearbeiteten Teile der Rückseiten erweisen sich auf den ersten Blick als spätere Zusätze, die wir vor der Betrachtung des echten Werkes auszusondern haben. Sie bestehen aus je zwei Stücken, einem schmäleren in der Mitte, das in ornamentaler Umrahmung das Relief eines Evangelisten enthält, und einem breiteren, das dem in Bronze gearbeiteten Teile der Rückwand entspricht. Jene Mittelstücke sind beweglich und dienen noch heute als Zugangsöffnungen, wenn die Kanzeln mitunter ihrer alten Bestimmung gemäfs für die Predigt benutzt werden [1]). Es ist längst bemerkt worden, dass der Evangelist Johannes an der Rückseite von R eine Kopie der entsprechenden Figur Ghibertis an seiner ersten Tür des Baptisteriums zu Florenz ist [2]). Aber auch die beiden in Holz geschnitzten Reliefs aus der Passion Christi vermag ich nun als Kopien nach florentinischen Originalen nachzuweisen, die überdies eine sichere Zeitbestimmung dieser Zusatzteile ermöglichen. In ihnen sind zwei von den Bronzereliefs, mit welchen Giovanni da Bologna seine der Inschrift zufolge im Jahre 1599 geweihte Grabkapelle hinter dem Chor der SS$^{\underline{ma}}$ Annunziata zu Florenz schmückte [3]), fast Zug für Zug wiedergegeben. Die Abweichungen beschränken sich auf Einzelheiten der Tracht und eine durch Raummangel gebotene Vereinfachung der linken Seitengruppe in der „Verspottung"; in der „Geisselung" ist aus demselben Grunde die rechte Seitengruppe weggelassen, und die linke, welche den zuschauenden Hohenpriester enthält, durch einige ähnliche Figuren auf einem Balkon im Hintergrunde ersetzt. Im Uebrigen ist gerade der dem vlämischen Meister eigene Stil der Architektur und der Perspektive,

---

1) Nach Aussage des Küsters geschieht dies zuweilen in der Fastenzeit. Ein hölzerner Tritt, welcher innen längs der Vorderseite läuft, und ein Lesepult, welches innerhalb der Brüstungen aufbewahrt liegt, bestätigen dies. Der Zugang erfolgt dann durch eine angesetzte Stiege.

2) Cicerone[5] p. 359, wo aber zwei irrtümliche Angaben mit unterlaufen.

3) Photographien Alinari 14308 u. 14309. Vgl. auch A. Desjardins. La vie et l'oeuvre de Jean Bologne Paris 1883 p. 87 f.

seine Behandlung des Körperlichen und der Gewandung getreulich nachgeahmt. Da Giambologna 1608 starb, so geben die Reliefs in seiner Grabkapelle, deren eigenhändige Ausführung nicht zu bezweifeln ist, eine sichere Bestimmung der Zeitepoche, nach welcher jene Ergänzungsstücke an den Kanzeln hinzugekommen sind. Die zwar derbere und handwerksmäfsige aber stilistisch getreue Art der Wiedergabe rät ferner, ihre Entstehung dem unmittelbaren Einfluss der Bolognaschule nicht fern zu rücken, sondern noch dem Beginne des 17. Jahrhunderts zuzuweisen[1]). Es ist interessant zu sehen, wie dieser schon von einem konventionell gewordenen Schönheitsideal genährten Kunst auch der elegante Linienfluss Ghibertis wieder mundgerecht wird und zur Nachahmung dient. Denn es liegt kein Grund vor, den holzgeschnitzten Johannes einer anderen Zeit zuzuweisen, als den Lukas, welcher sowol durch die malerische Behandlung der Scenerie wie durch die Aehnlichkeit des Kopftypus mit den gröfseren Holzreliefs in enge Beziehung gebracht wird; ein Vorbild vermag ich für ihn freilich nicht nachzuweisen. Nur das armselig rohe Flickwerk der ornamentalen Teile, welche die Evangelistendarstellungen einrahmen, dürfte auf noch spätere Reparaturarbeit der geschmacklosesten Barockzeit zu schieben sein.

In wie weit haben nun diese in Holz ausgeführten Teile etwas mit der ursprünglichen Gestalt der Kanzeln zu schaffen? Sind sie, wie man angenommen hat, an Stelle nicht fertig gewordener oder in Verlust geratener Bronzetafeln eingeschmuggelt worden? Ich glaube diese Frage auf das Bestimmteste verneinen zu müssen, sowol auf Grund genauer Untersuchung der angrenzenden Teile der Brüstungen, wie auch in Erwägung des inneren Zusammenhanges der sämtlichen Reliefdarstellungen. Die aus Bronze bestehenden Teile der Rückwand haben klar und bestimmt ausgesprochene Eckabschlüsse nach der jetzt durch die Holzreliefs ausgefüllten Oeffnung hin. Der Sockel des Reliefs „Christus auf dem Oel-

[1]) Danach sind die Annahmen Sempers 2 p. 103 zu berichtigen. Die Bemerkung des Cicerone5 p. 359: „Die Zusammensetzung der Bronzetafeln erfolgte erst im 17. Jahrhundert, und dabei wurden einige rohe Kompositionen, die sich leicht kennzeichnen, eingeschmuggelt“, mischt Falsches mit Richtigem.

berg" (R 1 a) ist an der linken Ecke auch auf der inneren schmalen Seite ebenso ausgegliedert, wie auf seiner ganzen sichtbaren Länge, ein Beweis, dass er nicht weiter fortgeführt werden, sondern hier sein vorläufiges Ende haben sollte. Auch der entsprechende Teil an der andern Kanzel (L 4 a) ist in der Bildung des Sockels wie des Reliefs und des oberen Puttenfrieses — hier namentlich durch die Anordnung der an dieser Kanzel üblichen Eckgruppe (Rossebändiger) — gleichermafsen als fertiges und in sich abgeschlossenes Brüstungsstück gekennzeichnet[1]). Also mindestens der mittlere Teil der rückseitigen Brüstung war an beiden Kanzeln offen gelassen; aber auch bezüglich des Platzes, den heute die beiden Passionsreliefs einnehmen, ist es höchst unwahrscheinlich, dass hier etwa den noch vorhandenen bronzenen Brüstungsteilen entsprechende Stücke beabsichtigt oder vorhanden gewesen seien. An technischen Merkmalen hat sich hierfür nur das eine erhalten, dass an der rechten Ecke über der „Verspottung" (L 4 c) das krönende Gesims der Nebenseite (L 1) einige Centimeter weit rechtwinklig auf die Rückseite herumgeführt ist, während sonst überall die aneinanderstofsenden Gesimsteile im Scheitel der Ecke gefugt sind. Entscheidend tritt aber hier die Rücksicht auf den inneren Zusammenhang der ganzen Reliefreihe hinzu. Diese schliesst sich zu einem fortlaufenden Cyklus ungezwungen nur zusammen, wenn wir jene späteren Einschiebsel entfernt denken. Dann beginnt die Reihe mit dem Relief „Christus auf dem Oelberg" an der Rückseite von Kanzel R (1 a), schreitet über die anstofsende Schmalseite (2) mit den Darstellungen „Christus vor Kaiphas und vor Pilatus" und die vordere Langseite (3: Kreuzigung und Beweinung) bis zur zweiten Schmalseite (4: Grablegung) fort — nimmt also für den vor der Kanzel Stehenden den Weg von der Linken zur Rechten. An das letzte Relief dieser Kanzel, die Grablegung, würden sich der biblischen Geschichte nach die Reliefs der „Höllenfahrt" und „Auferstehung (2 a u. b) auf der zweiten Kanzel unmittelbar an-

---

[1]) Die Eckteile der betreffenden Kranzgesimse sind beidemal in roher Weise, durch Abmeisseln ausgeschnitten und durch hölzernes Flickwerk ersetzt. Dies geschah natürlich, um die ursprünglich vorhandene Eckausladung des Gesimses zu beseitigen welche das glatte Anfügen der Einsatzstücke hinderte.

schliessen, und diesen dann der „Besuch der Marien am Grabe“ (1) folgen müssen. Es ist leicht verständlich, weshalb hier die Reihenfolge etwas verändert ist: die Dreiheit „Höllenfahrt — Auferstehung — Himmelfahrt“ bildet eine in sich geschlossene Trilogie, welche aus künstlerischen Gründen nicht getrennt werden durfte und die Vorderseite in Anspruch nahm. So setzt sich die Erzählung analog der Anordnung an der rechten Kanzel auch hier von der linken Schmalseite (Marien) nach rechts hin fort und endet auf der rechten Schmalseite mit der „Ausgiessung des heiligen Geistes“, als der letzten Scene, welche im Anschluss an die Passion Christi noch zur Darstellung gebracht werden konnte. Das noch übrige Relief auf dem anstoſsenden Teile der Rückwand (L 4 a) musste also notgedrungen einem anderen Stoffgebiet entnommen werden: es schildert das Martyrium des heil. Laurentius, des Patrons der Kirche.

Jene geschlossene Folge der Passionsbilder würden die Reliefs der „Verspottung“ und „Geisselung“ an den Stellen, wo wir sie jetzt finden, also unnötiger Weise sprengen und in Verwirrung bringen, anstatt sich notwendig in sie einzureihen. Aber auch jede andere Scene aus der Leidensgeschichte Christi, welche sich den vorhandenen Darstellungen anreihen könnte, wie etwa das Abendmal, wäre doch an dieser Stelle undenkbar.

So finden wir auch von diesem Gesichtspunkt aus die Annahme bestätigt, auf welche rein äusserliche Merkmale zuerst führten: dass ursprünglich an beiden Kanzeln nur etwa der dritte Teil der Rückseite mit einem Brüstungsstück versehen war. Der übrige Teil — bei beiden Kanzeln an genau derselben Stelle — war offen und wurde erst weit später mit jenem aus Holz geschnitzten Flickwerk geschlossen.

War dies also die ursprüngliche Disposition der Brüstungen, so wird es dadurch auch höchst unwahrscheinlich, dass die jetzige freie Aufstellung der Kanzeln von Anfang an beabsichtigt war. Eben weil die breite Oeffnung in der Rückwand ungünstig wirkte, schloss man sie wol noch in so später Zeit durch jene Einsatzstücke. Dem ursprünglichen Plane gemäſs müssen die Kanzeln für eine Art der Aufstellung berechnet gewesen sein, welche die teilweise Offenlassung der Rückseite forderte, das heisst: für den Zusammenhang mit einem gröſseren

Chorbau. Diese Annahme erhält durch einen Blick auf die anderwärts erhaltenen Monumente des toskanischen Kanzelbaus die sichersten Stützen.

Mit den Kanzeln der Frührenaissance in Toskana weisen die Werke in S. Lorenzo ihrer Anlage nach — abgesehen von den Formen der Dekoration — fast gar keine Vergleichungspunkte auf. Jene zeigen durchweg eine runde oder polygonale Grundrissbildung, mögen sie nun frei stehen[1]), oder an einen Pfeiler des Kirchenschiffs angebaut sein[2]). Wir müssen in die altchristliche Zeit und die Periode des romanischen und gotischen Stils zurückgreifen, um Analogien für die Form unserer Kanzeln zu finden. Scheinbar den nächsten Anlass zur Vergleichung bieten die Ambonen der römischen Basiliken durch die auch hier stets festgehaltene Zweizahl und die Unterscheidung eines Evangelien- und Epistelambo, insofern diese von Albertini ja auf unsere Kanzeln angewendet wird, ferner durch ihre Aufstellung parallel der Längsachse der Kirche. Aber wie diese Anordnung sich für die florentiner Werke als höchst zweifelhaft herausgestellt hat, so kann auch die Bemerkung Albertinis, zu dessen Zeiten beide Kanzeln noch der Aufstellung harrten, die Vergleichung mit jenen römischen Denkmälern nicht stützen. Albertinis Notiz entspringt eher einer gelehrten Reminiscenz, als einem tatsächlich geübten Brauch in der Benutzung der beiden Kanzeln. Denn es fehlt ferner die Hervorhebung des Evangelienambo durch gröfseren Umfang mit stattlicher Treppenanlage, welche dort als besonders charakteristisch hervortritt, wie ja überhaupt nicht blos die dekorative Ausstattung, sondern auch der Grundriss und Aufbau der römischen Ambonen in wesentlichen Punkten anders gestaltet sind[3]).

---

[1]) Die Rundkanzel von Antonio Rossellino und Mino da Fiesole im Dom zu Prato (vollendet 1473).

[2]) Die Kanzel Buggianos († 1462) in Sa. Maria Novella, das Meisterwerk Benedettos da Majano in Sa. Croce (um 1475), die Kanzel von Matteo Civitale im Dom zu Lucca (1494).

[3]) Die Anlage einer ein- oder zweiflügeligen Treppe, deren Wangen den trapezförmigen Aufriss der Vorderseite bilden helfen, der sechseckige oder quadratische Umriss des eigentlichen Lesepodiums, der durchweg nur musivische Schmuck der Seitenwände geben die unterscheidenden Merkmale. In S. Clemente ist bekanntlich

Weit sicherere Anhaltspunkte ergeben sich bei einer Vergleichung mit der zweiten Gruppe von Denkmälern, welche hier in Betracht kommt: den toskanischen Kanzeln des 12. und 13. Jahrhunderts. Sie zerfallen in zwei Klassen, deren Unterscheidung für unsere Zwecke grundlegend ist. Von den frei auf Säulen oder ähnlichen Stützen sich erhebenden Kanzeln von polygonaler Grundform, haben im Baptisterium zu Pisa (1260), im Dom von Siena (1268), in S. Andrea zu Pistoja (1301) sich bekannte Beispiele erhalten. Diese reichere Bildung findet sich aber erst in der zweiten Hälfte des 13. oder im Anfange des 14. Jahrhunderts; ihr vorauf geht die einfachere oblonge Form der Kanzel, welche den aus dem 12. Jahrhundert erhaltenen Werken durchweg eigen ist. Kaum eines derselben ist uns in seiner ursprünglichen Anordnung und an seinem alten Platz erhalten; wir finden sie, teilweise auch mit deutlichen Spuren einer veränderten Zusammensetzung, an die Kirchenwand gerückt, ein Platz, den sie von Anfang an schwerlich eingenommen haben. Höchst wahrscheinlich standen vielmehr diese Kanzeln mit dem alten romanischen Chorbau in engster Verbindung. Den ersten und vielleicht schlagendsten Beweis hierfür liefern uns die anschaulichen Darstellungen einer solchen Choranlage des 13. Jahrhunderts auf einigen Fresken Giottos, ich meine die Darstellungen der Abweisung Joachims und des Tempelgangs Mariae in S. Maria dell' Arena zu Padua, vor allem aber das Fresko der Oberkirche zu Assisi, welches die Weihnachtsfeier in Greccio schildert. Hier ist mit aller realistischen Treue die Lettnerwand von der Innenseite des Chors dargestellt; auf den hohen Chorschranken ruht, mit der vorderen Langseite der Kirche zugewendet, die oblonge Kanzel mit ihrer Rückseite auf, vom Innern des Chors durch eine Treppe zugänglich. Das die Breite derselben überragende Stück der Kanzel ist mit einem Brüstungsteil geschlossen, genau so wie wir dies an unsern Kanzeln festgestellt haben. Es ist nur

---

allein noch, trotz erkennbarer Veränderungen im Einzelnen, die ursprüngliche Anlage gewahrt; in S. Lorenzo fuori haben die beiden Ambonen ihre Plätze vertauscht. Beidemal ist das Lesepult des kleineren Ambo dem Altar zugewendet. Die zu einander in Front gestellten, an die ersten Mittelschiffspfeiler gelehnten Kanzeln in S. Maria in Araceli haben sicher durchgreifende Veränderungen erlitten.

eine Kanzel und zwar auf der linken Seite vom Altar aus vorhanden. Ebenso weisen die in der Ansicht vom Schiff der Kirche aus aufgenommenen Choranlagen in den beiden anderen Fresken nur eine Kanzel und zwar auf derselben Seite und in derselben Verbindung mit den Chorschranken auf.

Das Zeugnis dieser malerischen Darstellungen, bei welchen man immerhin noch eine Abweichung von der Wirklichkeit argwöhnen könnte, wird aber vollauf bestätigt durch das Beweismaterial, welches die erhaltenen Reste toskanischer Oblongkanzeln selbst ergeben. Zunächst mag uns schon der Umstand, dass die meisten derselben jetzt an eine Wand angebaut sind, darauf hinweisen, dass sie auch in ihrer ursprünglichen Anlage an einem architektonischen Hintergrunde Anhalt hatten. In der Tat finden wir, soweit die alten Stützen erhalten sind, diese meist nur in einer solchen Anzahl, dass sie zur Unterstützung der Vorderseite des oblongen Kanzelbodens ausreichen, und auch die erhaltenen Reliefs lassen sich nur auf eine Vorder- und zwei Nebenseiten zwanglos verteilen: die vierte Seite blieb eben ganz oder teilweise offen, und auch in diesem Falle ohne Reliefschmuck, da sie auf den Schranken aufruhte und dem Innern des Chors zugekehrt war. Bei einigen Werken lässt sich in Folge ihrer Verstümmelung und vorgenommener Restaurationen der Nachweis des hier kurz skizzierten früheren Zustandes freilich nur teilweise führen.

Bei dem ältesten Beispiel, der Kanzel in S. Lionardo in Arcetri bei Florenz — nach dem Stile der Darstellungen ins 12. Jahrhundert zu setzen — ist der ganze Unterbau mit zwei Säulen und zwei Halbsäulen sicher erst später hinzugefügt. Die sechs Reliefs aber, je zwei auf einer Seite, obwol stark durcheinander geworfen, scheinen doch den alten Bestand zu repräsentieren[1]). Die 1193 datierte Kanzel in Groppoli bei Pistoja ist zwar besonders schlimm mitgenommen und zurechtgeflickt, so dass es unmöglich däucht, über die Verteilung der erhaltenen Reliefs (Bruchstück einer Verkündigung, Begegnung zwischen Maria und Elisabet, Geburt und Flucht nach Aegypten) mit Sicherheit zu urteilen. Dagegen ist hier nach der ganzen

---

1) Ueber ihre ursprüngliche Verteilung auf die drei Seiten s. Schmarsow, S. Martin von Lucca S. 292 ff. (Ital. Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. I.)

Art des notdürftigen Aufbaus, die ursprüngliche Dreizahl der Säulenstützen unzweifelhaft[1]). Nur mit Wahrscheinlichkeit lässt sich auch über die Kanzel in Volterra (um 1250) urteilen, welche auf vier von Tieren getragenen Säulen ruht. Ist die Zahl der Reliefs, welche dem stark veränderten Oberbau eingefügt sind, die ursprüngliche, so bildete wol das Abendmal die Vorderseite; die Verkündigung mit der Begegnung und das Opfer Abrahams entsprechen sich an den Schmalseiten[2]). An der Kanzel in Barga bei Lucca (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) gehören die sämtlich in Arkaden eingezwängten Darstellungen von Verkündigung und Geburt an die Nebenseiten, der Ritt der drei Könige und die Anbetung der Könige an die Vorderseite[3]). Von den Säulen dürfte die vierte, welche auf dem Boden aufsteht, während die anderen von zwei Löwen und einem kauernden Mann getragen werden, später Zusatz sein. Am deutlichsten redet die im Ganzen unversehrt erhaltene Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Zwei auf Löwen ruhende Säulen stützen die Vorderseite, die Rückseite ruht auf Konsolen, die von kauernden Männern gebildet werden; sie unterstützten auch an den Chorschranken den hinteren Kanzelboden, nur die Voluten darunter sind später Zusatz[4]). Ganz unverändert sind die Kanzelbrüstungen geblieben, auf jeder Seite zwei Platten, von denen fünf mit je zwei übereinander liegenden Reliefs geschmückt sind, während die sechste, die hintere der linken Schmalwand, musivisch verziert, wie auch der Grund des Reliefs und Teile der tragenden Figuren unter den Lesepulten, als Tür gedient hat, die hier also ausnahmsweise auf der Seite angebracht war. Der Sockel darunter ist glatt gearbeitet für den Ansatz

---

[1]) Zwei davon ruhen auf Löwengruppen, während die dritte auf dem Boden steht. Der Unterschied in der Höhe ist hier durch einen mächtigen Steinbalken ausgeglichen, welcher mit seinem andern Ende in die Wand geht und so den Kanzelboden trägt. Wäre eine vierte Säule vorhanden gewesen, so hätte es dieses Flickwerks nicht bedurft. — Vgl. Ital. Forschungen z. Kunstg. I. S. 42.

[2]) Ital. Forschungen z. Kunstg. I. S. 223.

[3]) a. a. O. S. 86.

[4]) Die Löwen waren jedenfalls nicht wie jetzt langseits gedreht, sondern mit den Köpfen nach vorn gerichtet und eine dritte Stütze nahm den Platz in der Mitte ein. Die weit über die Abakusflächen hinausragenden sechseckigen Basen der Eckpilaster lassen auf eine vorgenommene Aenderung schliessen.

einer Holzstiege. Hier mag also auch die Rückseite mit einer Brüstung geschlossen gewesen sein, dass sie aber Reliefs getragen habe, ist unwahrscheinlich, da die vorhandenen Darstellungen, von der Verkündigung bis zum Tode Marias reichend, einen abgeschlossenen Cyklus bilden.

Die Kanzel des Guido da Como (datiert 1250) ist seit 1591 als Sängerchor an der Seitenwand des linken Nebenschiffes in S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja aufgebaut und zwar in einer Breite von drei Feldern mit je zwei über einander befindlichen Darstellungen[1]). Von den zwei Feldern jeder Nebenseite trägt nur das vordere rechts den gleichen Reliefschmuck; das hintere Feld dieser Schmalwand und die beiden Felder der gegenüberliegenden zeigen Rosettenmuster[2]). Die ursprüngliche Breite der Kanzel lässt sich nach der Künstlerinschrift ermessen, welche in zwei übereinander stehenden, in sich gereimten Zeilen auf zwei Platten der Vorderseite angebracht ist: also gehört die dritte Platte auf die Nebenseite. Dann gruppieren sich die Reliefs auch dem Inhalt nach angemessen: beiderseits vom Mittelpult die Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, an den Schmalseiten die Erscheinungen des Auferstandenen in der Hölle und auf Erden.[3]).

Das Bild des Kanzelbaus in S. Bartolommeo lässt sich aber noch vervollständigen durch Beachtung der Spuren, welche die alte Choranlage zurückgelassen hat. Im östlichen Ende des Mittelschiffs bezeichnet ein Pfeilerpaar, welches mit den zwei Halbpfeilern zu Seiten der Schlusswand correspondiert, offenbar einen besonderen Raumabschnitt, da die übrigen

[1]) Ital. Forschungen z. Kunstg. I. S. 60.

[2]) Sie dürften aus gleicher Zeit mit den Figurenreliefs stammen; ähnliche Stücke finden sich im Hof des Palazzo Communale eingemauert. Sollten sie von der Brüstung des alten Chorraums stammen, und bei dessen Abbruch zur Ergänzung der in grösserer Breite als vordem aufgebauten Kanzel verwendet worden sein?

[3]) Die Tragbalken unter dem Kanzelboden und die tektonischen Zwischenglieder sind augenscheinlich bei der Uebertragung an den jetzigen Standort erneuert worden. Auch an dem linken Lesepult ist viel ergänzt. Vielleicht war ursprünglich nur eins in der Mitte der Vorderseite angeordnet, das zweite, wie häufig, am Fufse der Treppe. Die Zusammensetzung aus mehreren Stücken macht sich auch bei dem Gesims der Kanzel geltend. Ein Löwenköpfchen, das jetzt mitten darin sitzt, beweist durch seine schräge Stellung, dass hier das zu einer Eckfuge von 45° geschnittene Ende eines solchen Gesimsstückes zu suchen ist.

Stützen, auch das Paar inmitten jenes Pfeilervierecks, durchweg Säulen sind. Man geht wol nicht fehl mit der Annahme, dass hiermit die Ausdehnung der alten Chorschranken angedeutet ist, um so mehr, als der Raum des davorliegenden Mittelschiffjochs ehemals vorn und an den Seiten von Gittern abgeschlossen war, wie an den Vorderseiten der Pfeiler und den entsprechenden Stellen des nächsten Säulenpaares sowie an den Innenseiten der Säulen genau in gleicher Höhe eingelassene eiserne Angeln und Krampen beweisen. Innerhalb dieses Gitters haben wir uns also die Kanzel zu denken, mit dem vorderen Rande auf den wolerhaltenen alten Stützen ruhend, deren mittlere die Porträtfigur des Meisters selbst trägt, und rückwärts den westlichen Chorschranken aufliegend und wol von diesen aus zugänglich[1]).

So treten sich gegenseitig stützend und ergänzend Beweisgründe genug in den besprochenen Werken zu Tage, um die Einordnung dieser Kanzeln in die Chorschranken zu bestätigen, die eigentlich schon durch ihre Form allein nahe gelegt wird. Denn die oblonge Gestaltung und die Verteilung des bildnerischen Schmucks auf nur drei Seiten weisen ebenso entschieden auf Anschluss an ein gröſseres architektonisches Ganzes hin, wie andererseits eine der Rundform sich nähernde polygonale Grundrissbildung nur für Freikanzeln erfunden sein kann. Nun wird es aber auch nicht mehr zweifelhaft sein, dass

[1]) Die ganze Anlage findet bekanntlich ihre Analogie in den romanischen Kirchen Deutschlands, wo namentlich die niedersächsischen Bauten einige Beispiele der Verbindung der Kanzel mit den westlichen Chorschranken erhalten haben. Vgl. den Dom zu Braunschweig, die Abteikirche zu Quedlinburg (Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens III 30. II 49.) Zwei zierliche Halbrundkanzeln zu Seiten des Choraufgangs in der Stiftskirche zu Bücken (a. a. O. II 82 u. 89). Die Anlage der Krypta und des Laienaltars bedingt hier meist besondere Eigentümlichkeiten der Anordnung, welche aber gegenüber der Erkenntnis eines durchgehenden Typus der romanischen Choranlagen von geringer Bedeutung sind. Vergl. auch Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäol.[5] I 51 f. Die Zahl und Gestalt der vorderen Stützen schliesst bei den italienischen Kanzeln den Gedanken an eine Verbindung mit dem Altar, wie sie in Deutschland häufig ist. aus. Durch ihre oblonge Grundform und den gleichfalls nur auf drei Seiten verteilten Reliefschmuck stehen die Kanzeln in Wechselburg (Monumente des Mittelalters u. der Renaiss. aus d. sächs. Erzgebirge Tf. 34) und in der Neuwerkskirche zu Goslar (Mithoffs Archiv f. Niedersachsens Kunstgesch. III Tf. 23) den toskanischen Werken besonders nahe. Vergl. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik p. 46 ff.

nicht die römischen Ambonen, wol aber jene oblongen Reliefkanzeln der romanischen Kirchen Toskanas das Vorbild für die Werke in S. Lorenzo abgegeben haben. Die weiterreichende Frage, ob demgemäfs nicht auch ihre Zweizahl etwas der ursprünglichen Absicht Fremdes sei, lassen wir hier vorläufig bei Seite und beschränken uns darauf, die Analogie jener toskanischen Werke auch hinsichtlich ihrer Verbindung mit einem Chorbau für unsere Kanzeln in Anspruch zu nehmen.

Von der Gestalt des Chors in den Kirchen des 15. Jahrhunderts hat sich nur hier und da ein vereinzeltes Beispiel erhalten. Denn mit den älteren Choranlagen, in welchen der Altar seinen Platz inmitten des Presbyteriums hatte und das Halbrund des Chorgestühls oft nach dem Eingang der Kirche zu gelegen war, begann man schon im Anfang des 16. Jahrhunderts aufzuräumen[1]). Dem orthodoxen Raumgefühl der Hochrenaissance vollends erschienen diese Einbauten, welche namentlich in den grofsen gotischen Mönchskirchen mit den daran gelehnten Altären und Kapellen einen beträchtlichen Teil des Innenraumes beanspruchten, als störende Beeinträchtigungen des architektonischen Gesamteindrucks. Kirchliche Rücksichten auf den vermehrten Pomp beim Gottesdienst mochten zu ästhetischen Erwägungen hinzutreten[2]), um jene malerischen Schrankenbauten fallen zu machen, deren Zerstörung zugleich den Untergang so manches wertvollen Kunstwerks herbeigeführt hat. Denn für Gemälde und Statuen gaben die Chorwände und Lettner stets einen bevorzugten Aufstellungsort ab[3]). So müssen wir, wie manche Anhänger der alten Sitte schon damals taten, den Eifer beklagen, mit welchem man namentlich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts an die Beseitigung jener alten Choranlagen ging[4]). Augenschein-

---

1) 1506 wurde der Chor des Doms zu Siena abgebrochen und in die erweiterte Mittelschiffskapelle verlegt. Gaye, Carteggio II 479.

2) A. a. O.: Attenta remotione chori ecclesie cathedralis, quod est necessarium ad maiorem ornatum dicte ecclesie et commoditatem cleri pro divinis.

3) Vgl. Vasari ed. Milanesi II 290, 292, 507, 516. Selbst ein Fresko von den Grössenverhältnissen wie Masaccios Dreifaltigkeit in S. Maria Novella fand als Altarbild unter dem Lettner Platz.

4) Man lese, was Vasari über seine Zerstörung des alten Chors in S. Maria Novella und S. Croce sagt (VII 710 f.) und demgegenüber Gaye, Carteggio II 480. Diese Umbauten fallen in die Jahre 1565/66.

lich wurde seitdem ganz allgemein bei Basilikalbauten der Chor in die Mittelschiffnische zurückgeschoben und der Altar vor dieselbe gesetzt.

In den Neubauten des 15. Jahrhunderts scheint man noch lange der alten Regel gefolgt zu sein. Die Chorschranken im Dom zu Lucca, welche gelegentlich der Herstellung eines Mosaikfufsbodens 1478 erneuert wurden, unterschieden sich gewiss nur durch die entzückende Anmut der Ornamentik, mit welcher Matteo Civitale sie ausstattete, von der älteren romanischen Anlage[1]. Der Chor in der um die Mitte des Jahrhunderts vor den Toren von Florenz errichteten Kirche der Giesuati[2] schloss den Hochaltar ein und war gegen die Kirche hin durch eine massive Lettnerwand (tramezzo) abgeschlossen, an welche sich zwei Altäre lehnten; über dem Eingang in der Mitte hatte eine Kreuzigungsgruppe von Benedetto da Majano ihren Platz[3]. So erinnert die Einrichtung im Wesentlichen unmittelbar an jene Bilder von Kirchenchören, welche wir bei Giotto fanden. Die Verbindung der Kanzel freilich mit den Chorschranken war seit der wachsenden Bedeutung, welche die Predigt gewonnen hatte, aufgegeben. Nicht mehr von der Lesetribüne zwischen Presbyterium und Laienkirche aus wurde das Gotteswort verkündigt, sondern mitten hinein unter das im Schiff der Kirche versammelte Volk trugen die Franziskaner und Dominikaner ihren Predigtstul und höchstens ein paar bescheidene Lesekanzeln blieben mit den hohen Schranken verbunden, welche den Mönchschor umschlossen[4].

---

[1]) Vergl. Ch. Yriarte, Matteo Civitale, sa vie et son oeuvre. Paris 1886 p. 19 ff. Erst im Anfang des 17. Jahrhunderts wurde dieses Schrankenwerk Civitales beseitigt und aus den Bruchstücken dann 1681 das Sanktuarium für die Sakramentskapelle zusammengesetzt. Jetzt ist die ursprüngliche Anordnung Civitales wieder hergestellt.

[2]) Sie war 1441 im Bau. Gaye I 556. 1479 wird ein Altar mit Bild für die Kirche gestiftet. Gaye I 172. Also ist das von Milanesi zu Vasari IV 476 A. 4 angegebene Datum 1487 wol dasjenige ihrer schliesslichen Vollendung durch Antonio di Giorgio aus Settignano. Bei der Belagerung 1529 wurde die Kirche zerstört.

[3]) Nach der Beschreibung bei Vasari III 570.

[4]) Sa. Maria gloriosa de' Frari zu Venedig (Chorschranken von 1475) bietet hierfür wie für die Anlage eines Mönchschors überhaupt ein wolerhaltenes Beispiel.

Aber die neu erbaute Kirche des h. Laurentius war keine Predigtkirche und gehörte keinem Bettelmönchsorden, sondern dem vornehmsten und ältesten Chorherrnstifte von Florenz an[1]). Wenn sich ihr Baumeister also in der Anordnung des Grundrisses auch dem Einflusse jener imposanten Gotteshäuser, als deren Typus in Florenz S. Croce und S. Maria Novella hervortreten, nicht entziehen konnte[2]), so schwebte ihm in der Gestaltung des Aufbaus anerkanntermafsen doch ein ganz anderes Ideal vor. Die monumentalen Beispiele alteinheimischer Kunstübung, wie das Baptisterium und S. Miniato, welche in ihren architektonischen Formen noch unmittelbar an die Ueberlieferung der Antike anknüpfen, hat bereits das 16. Jahrhundert als die Lehrstätten Brunellescos und anderer Künstler der Frührenaissance gepriesen, ja Vasari bezeichnet die altflorentinische Basilika SS. Apostoli geradezu als das Vorbild, welchem Brunellesco bei seinen Plänen für S. Lorenzo und S. Spirito gefolgt sei[3]). Die einstige innere Einrichtung dieser romanischen Bauten dürfen wir uns aber im Wesentlichen kaum anders vorstellen, als wie sie in der Kirche des h. Minias noch heute erhalten ist. Sollte der unvergleichlich malerische Aufbau des hohen Chors in dieser ehrwürdig-zierlichen Basilika nicht ohne Eindruck auf die Phantasie des grofsen Architekten geblieben sein? Gerade hier begegnet uns ja wieder die Verbindung der Kanzel mit den Chorschranken, und die Grundrissbildung und Disposition der Brüstungen an dieser Kanzel bildet zugleich die schlagendste Analogie zu den Werken in S. Lorenzo[4]).

---

[1]) Als solches schon in der Bulle Nicolaus II. vom Jahre 1059 charakterisiert. Richa, Chiese fiorentine V 11. S. Lorenzo war als Basilika des h. Ambrosius die erste Kathedrale von Florenz. Cionfagni-Moreni I 45. 56.

[2]) Burckhardt, Architektur der Renaissance p. 113. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien p. 359.

[3]) Vasari ed. Milanesi I 312. 235.

[4]) Auf der linken Seite vom Altar aus ruht die Kanzel mit der Rückseite auf der Schranke, und nur ein Drittel dieser Seite ist mit einem Brüstungsstück versehen. Das übrige dient als Zugang vom Innern des Chors aus. Die vordere Kante wird von zwei Säulen getragen, die Brüstung ist hier im Aufriss dreigeteilt, aber infolge der Anlehnung an den Kirchenschiffspfeiler nimmt die vorspringende Halbsäule des letzteren das äusserste von den drei in Steinmosaik ausgeführten Quadraten zum grössten Teil hinweg.

Fassen wir alle diese Umstände scharf in's Auge, so verstehen wir erst recht, was der vertrauenswürdige zeitgenössische Biograph Brunellescos[1]), und seiner Angabe folgend Vasari über den Chor von S. Lorenzo berichten. „La cappella maggiore si tirò su in buona parte in altra forma che la non istà al presente, non avendo fatto ancora Cosimo pensiero di mettervi drento el coro del clero e deliberando poi così, Filippo l'adattò nella forma che la sta al presente", sagt Manetti (p. 144) und Vasari führt erläuternd aus, dass nach der Absicht Giovannis de' Medici — in welchem er bekanntlich den ersten Bauherrn der Kirche sieht — der Chor seinen Platz in der Mitte der Kirche unter der Kuppelwölbung haben sollte; aber sein Nachfolger Cosimo verlegte ihn mit Zustimmung Brunellescos: die Mittelschiffkapelle (la cappella grande), welche ursprünglich als eine Nische von geringerer Ausdehnung geplant war, wurde vergröſsert, so dass sie für Unterbringung des Chors den nötigen Raum bot[2]). Diese Notiz weist auf einen noch engeren Anschluss von S. Lorenzo an den Grundriss von S. Croce hin, als wie er sich ohnehin in der Anordnung der Sakristei und der Kapellen im Querschiff ausspricht. Wie in jener gewaltigsten Ordenskirche Mittelitaliens, an welche damals gerade die letzte Hand gelegt wurde (geweiht 1442), die Mittelkapelle einst den Hochaltar umschloss und der Chor in dem davor gelegenen Theil des Langhauses seinen Platz hatte[3]), so wäre die Anordnung also auch in S. Lorenzo gewesen. Den Gedanken einer Abänderung schreiben die Biographen auffallenderweise dem Cosimo zu, welchem Brunellesco gewillfahrt habe: es wird uns immerdar wahrscheinlicher klingen, dass der Architekt selbst die Initiative zur Umgestaltung seines Grundrisses ergriffen habe. Jedenfalls ist die Chorkapelle in ihrer gegenwärtigen

---

1) Vgl. Milanesi, Operette istoriche di Ant. di Tuccio Manetti. Firenze 1887 und zu Vasari II 329 A. 4.

2) Vasari ed. Milanesi II 329: Avevano Giovanni e quegli altri ordinato fare il coro nel mezzo sotto la tribuna: Cosimo lo rimutò col voler di Filippo, che fece tanto maggiore la cappella grande, che prima era ordinata una nicchia più piccola, che e'vi si potette fare il coro come sta al presente.

3) Gaye, Carteggio II 479: era collocato fra i quattro pilastri più vicini all' altar grande. Vgl. Vasari VII 710

Anlage von Brunellesco selbst noch ausgeführt worden, wie sich aus den Daten der Baugeschichte ergiebt. Am 13. August 1442 erklärte sich Cosimo de' Medici bereit, innerhalb 6 Jahren den Bau der grofsen Kapelle, welcher seit Langem liegen geblieben war, zu vollenden[1]). Als Brunellesco vier Jahre später starb, war nach Angabe seiner Biographen sogar das ganze Kreuzschiff, dessen übrige Kapellen sieben andere florentinische Familien übernommen hatten, im Bau fertig mit Ausnahme der Kuppel[2]). Die alte Kirche stand damals noch und nahm den Raum etwa des heutigen Langhauses bis zu den hinteren Seitentüren ein[3]): schon mit Rücksicht auf diesen Umstand mochte jene Zurückschiebung des Chors notwendig erscheinen. Auch die Einweihung des Hochaltars, mit welcher am 9. März 1461 der Gottesdienst in dem neuen Bau eröffnet wurde[4]), bedeutet schwerlich mehr als die Vollendung des Kreuzschiffes durch Hinzufügung der Kuppel: denn noch wenige Jahre vorher (1457) war diese in der Ausführung und erregte durch die verpfuschte Form, welche Brunellescos Nachfolger Manetti Ciacheri ihr gab, die gerechte Entrüstung aller Freunde des Architekten[5]). Wir erfahren, dass der damals errichtete Hochaltar aus Holz war und mit einer Wand den Chor nach der Kirche hin abschloss[6]): unzweifelhaft ein provisorisches Werk, welches nach Vollendung des ganzen Baus einer stattlicheren Choranlage Platz machen sollte, wie sie der Bauherr der Kapelle wol für das Allerheiligste der Kirche im Sinne hatte, in welcher er selbst seine letzte Ruhestätte finden wollte und in deren Kapitel die Mitglieder seines Geschlechts sitzen sollten[7]).

---

1) Cionfagni-Moreni II 4. 2) Vita p. 142. Vasari II 329.

3) Cionfagni-Moreni II 46. 345. Vgl. Moreni, Descrizione della gran cappella delle pietre dure e della sagrestia vecchia etc. Fir. 1813 p. 55. Eine im Jahre 1448 bezeugte Reparatur (Gaye I 557) kann sich wol nur auf die alte Kirche beziehen. Diese hatte eine Säulenvorhalle (vgl. die Zeichnung in der Uffiziensammlung bei Moreni Descr. p. 54), was vielleicht zum Verständniss der dunkeln Notiz vom 10. März 1450 (Gaye I 559) beiträgt: La chiesa di S. Lorenzo aveva il portico. Der Kreuzgang wurde erst nach 1457 neu erbaut. Cionfagni-Moreni II 14.

4) Cionfagni-Moreni II 15.

5) Vgl. den interessanten Brief des Giovanni di Domenico. Gaye, Carteggio I 167.

6) Cionfagni-Moreni a. a. O. Er wurde 1689 durch einen Marmoraltar ersetzt, an dessen Stelle 1787 der heutige schöne Altar aus farbiger Steinmosaik trat. A.a.O. III 65.

7) Leo X. war Kanonikus von S. Lorenzo. Cionfagni-Moreni II 173

Somit scheint es, dass die Form unserer Kanzeln, welche so deutlich auf jene cancelli der altromanischen Kirchen zurückgeht, im Plane bereits festgestellt war, bevor die erwähnte Aenderung der Choranlage eintrat[1]), und das Festhalten an der ursprünglichen Form auch bei der späteren Ausführung — welche sicher erst nach Donatellos Rückkehr von Padua angesetzt werden kann — würde zugleich darauf hindeuten, dass eine entsprechende Gestaltung des Chorbaus auch damals noch ins Auge gefasst war. Den bedeutsamsten Schmuck der Chorschranken, die vielleicht ähnlich wie in S. Miniato sich über einer Krypta mit den Gebeinen der Stifter erheben sollte, hätten eben die vergoldeten Reliefs der Kanzeln gebildet[2]). —

Das Bild, welches wir so vor der Phantasie erstehen lassen, fügt unserer Anschauung von Brunellescos edler Säulenbasilika eine Vorstellung ein, wie sie gewiss auch dem künstlerischen Empfinden ihres Meisters nicht fremd war. Denn weit prächtiger und farbenreicher hatte sich Brunellesco überhaupt die innere Ausstattung dieses ersten Kirchenbaus der Renaissance gedacht, als heute das mörderische Weiss der alles bedeckenden Tünche uns ahnen lässt. Haben sich doch gerade in dem Teil seines Baus, dessen Innendekoration noch ganz von Brunellesco vollendet ward, in der alten Sakristei zahlreiche Reste einer polychromen Behandlung erhalten, welcher sich die reiche Verwendung farbigen Marmors und vergoldeter Bronze an Fufsboden, Altar, Waschbrunnen und Grabdenkmälern in diesem Raum harmonisch anschliesst[3]). Unmöglich konnten die Hauptteile des ganzen Baus an Pracht der Ausstattung dahinter zurückstehen. Die Behauptung Vasaris

---

[1]) Auch Cavallucci (Vita ed opere di Donatello. Milano 1886 p. 28) nimmt an, dass der Auftrag zu den Kanzeln gleichzeitig mit Donatellos Arbeiten für die Sakristei — also bereits um 1442 — erfolgt sei. Die Gründe, welche er hierfür der Behandlung der Architektur an Kanzel L entnehmen zu können glaubt (a. a. O. p. 30), lassen sich freilich nicht billigen.

[2]) Ihre Zweizahl vorausgesetzt, können wir sie uns auf beiden Seiten des Eingangs zum Chor auf den Vorderschranken angeordnet denken, vielleicht so, dass das Gestühl der Chorherrnsitze unmittelbar unter den mit Brüstungen geschlossenen Teilen der Rückwand sich anschloss. Das Beispiel von S. Miniato hält auch die Möglichkeit der Anlehnung an einen Vierungspfeiler offen.

[3]) Vgl. H. v. Geymüller in: Die Architektur der Renaissance in Toskana, herausgegeben von der Gesellschaft San Giorgio, I p. 17

freilich, dass Brunellesco beabsichtigt habe, sämtliche Kapellennischen mit Wandmalereien ausschmücken zu lassen, wird dadurch hinfällig, dass die Kapellen des Langhauses in Bunellescos Grundriss nicht enthalten waren[1]). Aber wie leer die tiefe Chorkapelle mit ihren grofsen Wandflächen in dem festgehaltenen Zustande der Unfertigkeit wirkte, fühlte man schon im 16. Jahrhundert, und bedeckte sie mit riesigen Freskogemälden, die allerdings selbst bei den Zeitgenossen nur bedingten Beifall fanden[2]). Von dem Charakter der sonstigen inneren Ausstattung kann uns der einzige Rest, welcher ausser den Kanzeln davon erhalten ist, einen schwachen Begriff verschaffen: Der kleine Orgelchor über der Seitentür nach dem Kreuzgange, welcher früher gewiss in gröfserer Nähe des Presbyteriums angebracht war, passt in seiner spielenden Buntheit mit den farbigen Marmorinkrustationen und der glitzernden Steinchenmosaik nur in ein so farbenfrohes Bild von der Innendekoration der Kirche, wie es der Frührenaissance auch sonst allezeit zu Sinne stand[3]).

Von einer diesem Innenraum angemessenen Ausgestaltung des Chors reden heute als einzige Zeugen die Kanzeln Donatellos. Sie sind lange in Stücken liegen geblieben, weil das Ganze, dem sie sich einfügen sollten, nicht zur Ausführung gelangte[4]). Nur vorübergehend erfüllten sie ihre Bestimmung

---

[1]) Vasari ed. Milanesi VII 691. Vita di Brunellesco p. 142. Vasaris Behauptung rechtfertigt sich auch nicht dadurch, dass die von ihm genannte Kapelle Martelli sich im Kreuzschiff befindet, wie Geymüller a. a. O. angiebt. Es ist vielmehr die vierte rechts im Langhause, wo sich noch bis 1712 Vasaris Altargemälde befand. Richa, Chiese fiorentine V 11. Allerdings wird auch die Kapelle degli Operai nach der Familie Martelli benannt.

[2]) Vasari ed. Milanesi VI 284. Sie waren von Pontormo und Bronzino ausgeführt (vollendet 1558) und stellten Scenen aus der Geschichte der ersten Menschen, der Sintflut und Auferstehung dar. 1738 wurden sie übertüncht. Richa, Chiese fiorent. V. 29. — Die heutige Dekoration der Schlusswand des Chors, eine Wiederholung von Michelangelos innerer Fassade, stammt erst aus neuester Zeit, als die Orgel hierhin verlegt wurde.

[3]) Er ist unzweifelhaft eine Arbeit der Donatelloschule, wie die Vergleichung mit den Architekturteilen von Donatellos Orgeltribüne im Dom erkennen lässt.

[4]) Bei der Vertreibung der Medici i. J. 1494 wurde die Grabinschrift für Cosimo im Fufsboden vor dem Hochaltar zerstört (Richa, Chiese fiorentine V 29). Wenn man die Möglichkeit nicht ausschliessen will, dass die Kanzeln damals bereits zusammengesetzt und aufgerichtet waren, so liesse sich ihr späterer Zustand damit

als Teil eines zu festlicher Gelegenheit hergerichteten Chorbaus. Dann hat eine spätere Zeit sie aufgerichtet als prunkvolle Schaustücke und sie vervollständigt, so gut sie es verstand. Aber von der Wiedererweckung einer altnationalen Form der Chortribüne, welche diese Werke ursprünglich bedeuten sollten, wusste sie nichts mehr, und das kann uns nicht Wunder nehmen. Denn in die alte Form hatte der Genius der Zeit neuen Geist gegossen. Andere Bilder und in anderer Bedeutung, als sie an jenen romanischen Denkmälern uns entgegentreten, schmücken die Brüstungen dieser Kanzeln. Nicht die traditionelle Folge von Darstellungen, welche die kirchliche Lehre von der Ueberwindung der Sünde durch den Gottessohn in bestimmter Symbolik verherrlichen soll[1]), sondern eine ausgewählte Reihe von Bildern aus dem Leiden und Sterben Christi mit scharfer Hervorkehrung menschlich empfundenen Jammers und tief wehmütiger Klage. Und unmittelbar darüber treibt eine harmlos glückliche Kinderwelt ihre friedlichen Spiele, ja erhebt sich zu bacchischer Ausgelassenheit. Wie kam diese seltsame Verquickung antiker Lebensfreude mit der tiefst empfundenen Tragik des christlichen Erlösungswerkes zu Stande? Ist es eine Künstlerseele und ist es die Stimmung einer Schaffensperiode, welche sie geboren hat? Auf solche Fragen werden unsere Kanzeln uns in allem Folgenden Rede und Antwort stehen müssen.

Die kritische Betrachtung des figürlichen Schmucks wird darum immer den Mittelpunkt einer diesen Werken gewidmeten Untersuchung bilden müssen. Aber bevor wir an diese herangehen, erscheint doch der Versuch geboten, aus rein äusserlichen Merkmalen, welche der subjectiven Beurteilung weniger unterliegen als Stilkriterien, einige Anhaltspunkte für die Entstehungsgeschichte der Kanzeln zu gewinnen. Trotz der auffälligen Verschiedenheiten, welche sie jedem aufmerksamen Betrachter gerade auch in ihrer Gesamterscheinung, in der Art ihres Aufbaus und ihrer technischen Behandlung bieten, sind die beiden Werke unter solchen Gesichtspunkten noch nicht untersucht

erklären, dass auch sie damals eine Beute der Zerstörungslust wurden. Manche Spuren gewaltsamer Behandlung, welche sie an sich tragen, liessen sich wol damit vereinigen.

[1]) Hettner Italienische Studien p. 14.

worden. Wir werden darum gut tun, von der möglich einfachsten Fragestellung auszugehen[1]).

Wie baut man aus Bronzematerial die Brüstungen einer Tribüne auf, welche umfangreicheren Reliefdarstellungen Platz gewähren sollen? Jede der beiden Kanzeln erteilt hierauf eine andere Antwort. Wie die Meister der Frührenaissance in ihren oben erwähnten Marmorwerken die Aufgabe zu lösen versucht haben, so oder ähnlich hat sich der Künstler, welcher den endgültigen Entwurf für die rechte Kanzel schuf, die Sache zurechtgelegt. Er errichtet auf einem ringsum laufenden wolgegliederten Sockel — er ist mit dem toreutischen Motiv ornamentierter Buckeln geziert — kannellierte Pilaster, und verbindet sie durch einen darüber hinlaufenden niedrigen Fries, welcher mit Puttenscenen von dekorativem Charakter geschmückt ist. Diesem konstruktiven Gerüst dient ein reich ornamentiertes[2]) Kranzgesims von sanftgeschwungenem simaähnlichem Profil zur Bekrönung, durch eine lesbische Welle mit dem darunter liegenden Gliede verknüpft. Der ganze Aufbau trägt und umrahmt den Hauptschmuck des Werkes, die figürlichen Reliefs aus der Passionsgeschichte, von denen jede Nebenseite eines zwischen den Pilastern eingeschlossen enthält, während auf der Vorderseite, wo zwei solcher Reliefs angebracht sind, in der Mitte ein gleicher Pilaster eingeschoben wurde. Symmetrische Zweiteilung zeigt dann auch der dekorative Fries der Vorderseite. Seine Mitte wird durch die Gruppe zweier Kentauren betont, welche gemeinsam ein rundes Schild — für eine Inschrift der passendste Platz — emporhalten. Wie die Metopen des Triglyphenfrieses, so sind dann die beiden Puttenscenen, welche rechts und links von der Mittelgruppe den Friesstreifen erfüllen, durch zwei Paare dickbauchiger langhälsiger Amphoren getrennt und eingerahmt, auf den Nebenseiten, wo die Betonung der Mitte wegfällt, umrahmen diese nebeneinandergestellten Paare von Henkelvasen allein die beiden hier angebrachten Puttenscenen.

---

1) Während seines Aufenthalts zu Florenz im Wintersemester 1888 war es dem Verf. ermöglicht, die Kanzeln mit Benutzung aller erforderlichen Hilfsmittel auch in Bezug auf ihre technische Beschaffenheit einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Für die bereitwilligst gewährte Erlaubnis ist er dem Herrn Abbate mitrato von San Lorenzo, Monsignore Giovannini zu besonderem Dank verpflichtet.

2) Das Motiv bilden bärtige Flügelgestalten abwechselnd mit Palmetten.

So sind die Brüstungen dieser Kanzel gegliedert, wie ein Architekt etwa bei dem Entwurf eines leichten Wandbaus mit Freskogemälden verfahren würde. Ein regelrechter Aufbau aus tragenden und getragenen Gliedern giebt ebenso dem konstruktiven Gedanken Ausdruck, wie er den dazwischen ausgespannten Relieftafeln zur allseitigen Umrahmung dient. Hier und da freilich überschreiten diese Reliefs die Grenze des Flächenschmucks und quellen gewissermafsen über ihren Rahmen hinaus, indem sie diesen selbst einer malerischen Erweiterung der Komposition dienstbar machen. Dies geschieht auf der linken Nebenseite (Christus vor Kaiphas und vor Pilatus) und auf der Rückseite (Chr. auf dem Oelberg) — ein deutlicher Fingerzeig, dass die Arbeit nicht in dem gleichen Geiste zu Ende geführt wurde, wie sie begonnen war[1]).

Von ganz anderen Anschauungen ist ausgegangen, wer zuerst die Reliefs an der anderen Kanzel (L) ersann. Er stellte sich — ungeachtet des Materials, in dem er schuf — die Wandungen der Kanzel aus Quader- oder Ziegelmauern festgefügt vor, ein starrer Kernbau, der als solcher dem bildnerischen Schmuck kaum zugänglich erscheint. Aber dann dachte er sich kurze Mauerstücke rechtwinklig darangesetzt, strebenartig, aber doch selbständig abgegiebelt und mit Toröffnungen scheinbar durchbrochen[2]). Legte sich nun vor die Sockel dieser vorspringenden Glieder eine niedrige Randleiste, so grenzten sich zwischen ihnen halbgeschlossene Räume ab von mäfsiger Tiefe, eine Art offener Gallerie, die sich um die Kanzel herumzieht — und diese schien dem Meister eben recht für die Entfaltung seiner bildnerischen Kraft. Er füllte sie mit einem reichen Figurenwerk, das sich rahmenlos und scheinbar selbständig wie auf einer vorgeschobenen Bühne bewegt. Jeder Gedanke an Flächenschmuck ist also aufgegeben, nur wie zufällig scheint die Kanzelwandung selbst als neutraler Hintergrund den Ge-

---

1) Die Kriegerfiguren, welche auf der Vorderseite und der rechten Nebenseite vor den Pilastern stehen, haben eine rein dekorative Bedeutung und gehören principiell dem Rahmenwerk an. Wo diese Figuren jetzt fehlen, weisen doch deutliche Spuren wie Bohrlöcher und das Fehlen der Pilasterkannellierung an den Stellen, wo sie von den Figuren überdeckt wurde, darauf hin, dass sie einst vorhanden waren oder angesetzt werden sollten.

2) Ich habe hier zunächst die Vorderseite allein im Auge

stalten Halt und Zusammenhang zu geben. Aber doch ist andererseits auch die volle Ausrundung des Reliefs sorgfältig vermieden; die Figuren haften so viel als möglich mit dem Hintergrunde zusammen und hängen sich schwer, wie die breiten Faltenmassen eines Gewandes an den Körper der Kanzel an[1]).

Um diese Masse ohne Schaden für den Gesamteindruck zu tragen, ist nun der Aufbau des Werkes in seinen oberen Teilen verständnisvoll ausgestaltet. Ein einfach ornamentiertes flaches Band, das gleich oberhalb der Figurenzone ringsum läuft, schnürt zunächst den struktiven Körper kräftig zusammen und sondert durch einen schmalen Abakusstreifen die wiederum aus Fries und Gesims bestehenden Aufsatzteile wirksam ab. Die Hängeplatte ladet eckig profiliert und in sparsamen Formen gehalten weit aus und in dem Puttenfries darunter, den eine hohe Blattwelle mit ihr verbindet, sind die Ecken besonders kräftig betont. Denn während er im übrigen fast identisch mit dem der anderen Kanzel erscheint, werden die Amphorenpaare an den Ecken durch Rossebändiger ersetzt. So dient alles dazu, der Fülle der Gestaltungen, welche der untere Aufbau zu tragen hat, oben ein sie beherrschendes kräftiges Gegengewicht zu halten.

Verweilen wir noch etwas bei dem Puttenfriese dieser Kanzel, dessen eingehendere Besprechung allerdings einer späteren Stelle aufbewahrt bleiben muss. Bei der so auffällig verschiedenen, ja gegensätzlichen Gesamterscheinung der beiden Kanzeln ist es die Gleichheit dieses oberen Zierfrieses, welche die Werke einander ähnlich macht und doch als Gegenstücke erscheinen lässt. Um so lehrreicher sind die Abweichungen,

---

[1]) Jede Analogie, an die man etwa denken könnte, führt irre. Weder die griechischen Tympanon- und attischen Grabreliefs, noch die gotischen Kastenaltäre der deutschen Holzschnitzkunst können mit der eigenartigen Anlage dieser Reliefs in Vergleichung gebracht werden Dort sind in einen körperlich vorhandenen tektonischen Rahmen in Hochrelief gearbeitete, zum Teil ganz vom Grunde gelöste Figuren hineingesetzt. Das Charakteristische dieser Reliefs beruht aber gerade darauf, dass die tektonischen Massen, welche die Figuren umgeben und den kastenartigen Eindruck hervorrufen, mit in die Reliefbildung hineingezogen sind. Die Reliefs sind also rahmenlos und im Ganzen als Flachreliefs durchgeführt, indem sich immer eine Figurenschicht auf die andere legt. Die räumliche Tiefe, welche sie in der Tat haben, ist als solche nicht ausgenutzt.

welche sich in Einzelheiten der Anordnung und Durchführung gerade hier ergeben. Das symmetrische Kompositionsprincip ist streng festgehalten; die hübsche Gruppe der schildtragenden Kentauren in der Mitte der Vorderseite aber ist ihrer eigentlichen Bestimmung erst an Kanzel L gerecht geworden, denn hier lesen wir wirklich auf dem Schilde in schönen Renaissancemajuskeln die Inschrift:

OPVS
DONATELLI
FLO

Vergleichen wir dann aber etwas genauer die anmutigen Kinderscenen beiderseits, welche sich wieder um die beiden Amphoren gruppieren. Es scheint, als ob die symmetrische Gliederung des ganzen Streifens sich auch auf die Komposition dieser Einzelscenen erstreckt habe, denn wir finden vier wolabgerundete, jedes für sich um einen Mittelpunkt komponierte Bildchen. Hiervon zeigt der Fries der andern Kanzel an zwei Stellen eine Abweichung: in den beiden äussersten Scenen rechts und links sind dicht neben der Ecke jedesmal eine einzelne Puttofigur resp. zwei solche eng neben einander gestellt hinzugefügt, welche ganz aus der sonst streng festgehaltenen Symmetrie herausfallen. Das ist sehr begreiflich, wenn man erwägt, dass hier nicht die Rossebändigergruppen, wie an Kanzel L, sondern die weit schmäleren Amphorenpaare auch das Eckmotiv bilden: der dadurch leer bleibende Raum musste durch jene Einschiebsel ausgefüllt werden. Genau ebenso steht es mit den Puttenfriesen an den Seitenwänden beider Kanzeln, und noch eine andere Beobachtung gesellt sich hier dazu: einzelne Eroten an den Seiten von L finden auf dem schmalen Streifen, welcher den gemeinsamen Standort aller dieser Figürchen bildet, für ein Bein oder einen Arm nicht mehr Platz; ihnen gewährt die vorspringende Abakusleiste, welche den hier darunter hinlaufenden Ornamentstreifen nach oben abschliesst, einen Stützpunkt. Die genau entsprechend gebildeten Figürchen am Puttenfriese der anderen Kanzel hingegen tappen mit Fuſs und Hand in's Leere, da ja hier jene Leiste, auf deren Vorhandensein sie rechnen müssten, weggefallen ist.

Dies bestätigt den Schluss, zu dem uns schon die Betrachtung der Vorderseite berechtigt hätte, dass nämlich die Puttenscenen

in Verbindung mit den Eckgruppen der Rossebändiger, wie sie an L erscheinen, die ursprüngliche Redaction dieses für den Gesamteindruck der Kanzel so wichtigen Zierfrieses darstellen, welche dann erst für die Verwendung an der anderen Kanzel, wo jene ursprünglichen Eckmotive wegfielen, mit einigen Zusätzen versehen wurde. Lässt sich auf diese Weise also eine Abhängigkeit einzelner Teile der Kanzel R von den entsprechenden Teilen an L nachweisen, so dürfen wir hoffen, auf gleichem Wege auch über das Verhältnis beider Kanzeln zu einander einigen Aufschluss zu gewinnen. Wir beginnen die Untersuchung bei R. Die Vorderseite ist entsprechend den oben gekennzeichneten Teilen des struktiven Aufbaues aus einzelnen Stücken zusammengesetzt.[1]) Auf dem Sockel, welcher ein solches Stück für sich bildet, erheben sich die Pilaster und zwar derjenige an der rechten Ecke und der mittlere als besondere Werkstücke gearbeitet, der linke Eckpilaster dagegen sicher mit der daranstofsenden Reliefplatte als ein Stück gegossen, sowie auch die davorstehenden Kriegerfiguren mit dem Pilaster ein ursprüngliches Ganzes bilden.[2]) Der mittlere Pilaster ragt jetzt in seiner vollen Stärke von 4 cm über

---

[1]) Ich gebe hier eine Uebersicht der Höhenmasse der einzelnen Teile an beiden Kanzeln, soweit sie für die Vorstellung von den Gesamtwerken von Wichtigkeit sind:

	Kanzel L	Kanzel R
A. Unterbau		
Höhe der Säulen	2,36 m	2,46 m
Höhe der Marmorplatte	0,23	0,23
Gesamthöhe des Unterbaues	2,69	2,69
B. Aufbau.		
Höhe des Sockels resp. der vorgelegten Randleiste	0,08	0,16
„ der Pilaster	—	0,89
„ des Reliefhintergrundes (bis an den umlaufenden Bandstreifen)	0,64	—
„ des Bandstreifens	0,14	—
„ des Puttenfrieses bis an das Kymation	—	0,17
„ „ incl. Kymation	0,23	—
„ des Gesimses incl. Kymation	—	0,15
„ „ excl. Kymation	0,14	—
Gesamthöhe der Kanzelschranken	1,23	1,37

[2]) Die sichtbaren Nägel dienen nicht zum Aufheften der Figuren, sondern zur Befestigung des Pilasters auf dem Holzkern.

den Grund der Reliefplatten hervor. Aber die Prüfung seiner schmalen Flächen zeigt, dass diese ursprünglich in einen Falz, der in 2,2 cm Tiefe in den unteren Rand des Kapitells geschnitten ist, eingelassen werden sollten. Der obere Kapitellrand ist von dieser Tiefe an überhaupt weggeschnitten. Bolzenlöcher in der Höhe des Kapitells und ca. 2 cm über der Basis vervollständigen das Bild, welches wir uns von der beabsichtigten Verbindung dieser Teile zu machen haben. Gleiche Vorbereitung für ein Einfalzen und die Befestigung mittelst durchgetriebener Bolzen zeigt die innere Schmalseite des rechten Eckpilasters. Aber auch dieser ist jetzt in seiner vollen Stärke von 4 cm vor die Platte gesetzt und überdeckt den äussersten Rand des Reliefs. Dabei ist seine innere Fläche der wechselnden Erhebung der zum Teil dahinter verschwindenden Relieffiguren entsprechend ausgeschnitten.[1]) Das Gleiche ist auch am rechten Ende des anderen Reliefs (Kreuzigung) wenigstens bei der flacher gebildeten Figur im oberen Felde (Reiter) der Fall, während die im Hochrelief stärker als der Pfeiler hervortretende Figur des enteilenden Kriegers im Vordergrunde ihrerseits so weit weggeschnitten ist, dass sie nun mit dem Pfeiler in einer glatten Fläche zusammenstöfst. Auch die rechte Seite des Mittelpfeilers trifft mit dem Relief der Kreuzabnahme in einer senkrechten Kante zusammen, ohne dass ein Ueberdecken von Figurenteilen stattfände.[2])

Fast genau dieselben technischen Verhältnisse walten auf der rechten Seitenwandung der Kanzel ob, wo gleichfalls Sockel, Pilaster, Relieftafel, Puttenfries und Gesims je ein besonderes Stück des Aufbaus bilden. Der rechte Pilaster — die davor-

---

[1]) Dass die Bronzetechniker der Renaissance in der nachträglichen Bearbeitung des Gusses weit resoluter verfuhren, als wir anzunehmen geneigt sind, ist aufmerksamen Beobachtern nicht entgangen. Insbesondere ist der Gebrauch von Meissel und Hammer bei der letzten Ueberarbeitung dem Zustande mancher Werke gegenüber unleugbar. Wenn aber bei der Bearbeitung von Statuen solche Werkzeuge zur Anwendung gelangten, so steht der Annahme ihres Gebrauchs bei rein handwerklichen Arbeiten nichts im Wege. Vgl. auch C. v. Stegmann, Handbuch der Bildnerkunst. 2. Aufl. 1884 p. 311.

[2]) Der in einer Tiefe von 2 cm in den Pilaster eingeschnittene Falz ist auch hier unbenutzt geblieben.

stehende Figur ist ebenso wie an dem linken Pilaster aus demselben Stück gegossen — greift wieder über den Rand der Reliefplatte über und verdeckt einen beträchtlichen Teil der äussersten Figur, während am linken Ende das Relief in glatter Fuge mit dem (an der Seitenfläche nicht für Einfalzung vorbereiteten oder mit Bohrlöchern versehenen) Pilaster zusammenstöfst.

So ergiebt sich ein dreifach verschiedenes Verfahren bei Zusammenfügung dieser Teile der Kanzel. Zunächst findet sich ein Relief mit dem daranstofsenden Pilaster aus einem Stück gegossen, ein Beweis, dass bei Herstellung desselben die Modelle auch für die eigentlich tektonischen Bestandteile der Kanzel bereits vorlagen. Dann findet sich an einem Teil der übrigen Pilaster eine sorgfältige Zusammenfügung vorbereitet, welche nicht zur Ausführung kam, vielmehr durch eine weit unsolidere und gewaltsamere ersetzt wurde.[1]) Die Veranlassung hierzu lässt sich wenigstens an der Vorderseite in jenem von der anderen Kanzel herübergenommenen Puttenfriese nachweisen. Denn trotz der angegebenen Erweiterung bleibt dessen Länge an R um etwa 12 cm hinter derjenigen von Kanzel L zurück:[2]) um dieses Mafs ist dann die Gesamtlänge der Vorderseite von R, welche ursprünglich doch wol auf gleiche Ausdehnung mit ihrem Gegenstück berechnet war, bei der Zusammenfügung

[1]) Die Folge davon war ein sehr unbefriedigender Zustand der Werke in technischer Hinsicht. Die Fugen schliessen fast nirgends dicht und stellenweise hat offenbar eine nachträgliche Verschiebung der Teile stattgefunden. So wurden wol schon früh Sicherungsmassregeln notwendig, welche zum Teil in rohester Weise ausgeführt sind. Die Reliefplatten wurden durch Nägel, die mit ihren plumpen Köpfen oft mitten in den Figuren sitzen, auf dem hölzernen Kernbau besser befestigt. Zwei eiserne Balken, für welche im Sockel der Seitenwände viereckige Lager ausgestemmt wurden, verbinden der grösseren Sicherheit halber beide Kanzeln mit den benachbarten Säulen resp. Pfeilern. Eine besonders arge Havarie ist durch einen Sprung im Sockel an der vorderen Kante der rechten Seitenwandung verursacht. Zwischen dem aus dem Lot geratenen Pilaster und dem Plattenrande klafft eine Lücke, welche bis auf die innere Holzauskleidung hindurchblicken lässt; die Reliefplatte selbst ist herausgedrängt, so dass die Randfiguren bedeutend über den Pilaster hervorragen. Dagegen ist das Manco an der linken vorderen Ecke entlang der ganzen Kante des linken Seitenreliefs offenbar schon beim Guss dieser Platte entstanden. Es ist dann notdürftig mit schwarzem Kitt ausgefüllt, in welchen einzelne Bruchstücke des Pilasters und der Randfigur eingedrückt sind.

[2]) Länge an L: 2,92 m, an R: 2,80.

der Reliefplatten und der Pilaster verkürzt worden. Aus der auffallenden Art, wie dies geschehen, können wir entnehmen dass die beiden Reliefs der Beweinung und Grablegung bereits im Guss vollendet vorlagen, denn sonst hätte bei ihrer Anfertigung auf die erwähnten Mafsverhältnisse Rücksicht genommen werden können. Ja, die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass der Gesamtaufbau dieser Kanzel in seinen Einzelheiten noch unbestimmt war, als diese Reliefs geschaffen wurden.

Erhalten wir auf diese Weise schon die Vorstellung gewisser zeitlich unterschiedener Stadien in der Arbeit an dieser Kanzel, so tritt uns nun an der linken Schmalwand und an der Rückseite noch deutlicher ein ganz anderes Verfahren und damit eng verbunden auch eine andere Behandlungsweise des Reliefs entgegen. Sockel, Reliefs und Pilaster sind aus einem Stück gegossen und — wie beim ersten Blick sich aufdrängt — auch künstlerisch als eine Einheit behandelt. Hier quillt das Relief, wie oben betont wurde, wirklich über seinen Rahmen hinaus und zieht die tektonischen Glieder des Aufbaus in seine Dienste. Auf dem Sockel sitzen und stehen, an ihn lehnen sich wie an eine Brüstung die Gestalten, und die Pilaster dienen gar als Ansatzpunkte der Konstruktion architektonischer Perspektive. Unverkennbar macht sich hier also eine neue Auffassungs- und eine andere Arbeitsweise geltend. Nicht blos in rein technischer Beziehung tritt an Stelle des Aufbaus aus einzelnen Stücken der Guss des ganzen Reliefs mit seinen umrahmenden Teilen aus einem Stück, sondern auch dem Entwurfe nach sind diese Reliefs aus dem Vollen und Ganzen geschaffen. Ihrem Schöpfer schwebt die Gesamterscheinung der Kanzel bereits fertig vor Augen und er schaltet mit ihr als einem Feststehenden. Es ist offenbar der schliessliche Vollender der Kanzel, der hier zu Worte kommt und sich selbst und ganz giebt, während er bei Fertigstellung des Uebrigen zum Teil mit fremdem Gut wirtschaften musste. Fast glauben wir ihm die Stelle nachweisen zu können, wo er mit eigener Arbeit und Rechnung einsetzt: es ist die linke Ecke der Vorderseite, wo Pilaster und Relief sich aus Einem gearbeitet erweisen, wie in den späteren Teilen gleichfalls. Während das Relief hier sich nur mühsam noch der flacheren Behandlungsweise der

beiden früheren Tafeln (Kreuzabnahme und Grablegung) anzupassen versucht, aber doch in Proportionen und Ausdruck so peinlich von seinem Gegenstück absticht, so waltet ein einheitlicher Geist in den sich nach links hin anschliessenden Teilen; sie bezeichnen den Abschluss der Arbeit an allen Stücken der Kanzel, welche für ihre Vollendung notwendig waren.

Um so wichtiger muss uns nun die Untersuchung der linken Kanzel sein; in ihr dürfen wir nach dem bisher Gefundenen den Anfangspunkt aller Arbeit an beiden Werken suchen, wenn irgendwie eine natürliche Folge in ihrer anscheinend so vielen Wechselfällen unterworfenen Entstehung anzunehmen ist.

Auch hier lassen sich nach den objektiven Merkmalen der technischen Behandlung von vornherein zwei Arbeitsperioden unterscheiden. Die eine wird durch die Vorderseite allein repräsentiert, die sich aus vier Stücken zusammengesetzt erweist. Das Hauptstück bilden die drei Reliefs, allem Anschein nach aus einer Form hergestellt, eine bewunderungswürdige Leistung des Bronzegusses. Nur wenige Einzelheiten, wie das Schild mit dem Skorpionszeichen im mittleren Relief, sind nachträglich aufgelötet; die ornamentierten Plättchen, welche die Scheidung zwischen den einzelnen Reliefs am glatten Sockelstreifen markieren, sind mit Nägeln aufgeheftet; sie decken vielleicht die Köpfe gröfserer Bolzen, mit welchen die ganze Platte auf den inneren Holzkern befestigt ist. In einer Höhe von 64 cm schneidet die Platte gerade ab, so dass die Christusfiguren der Auferstehung und Himmelfahrt frei herausmodelliert noch ganz beträchtlich darüber hervorragen. Auf den Rand setzt der wieder als besonderes Stück gearbeitete Bandstreifen auf, in der Mitte aus zwei Stücken zusammengeschweisst. Dann folgt der Puttenfries samt dem darüber angeordneten wellenartigen, mit einer Doppelreihe lanzettförmiger Blätter verzierten Gliede, welches zu der Hängeplatte des Gesimses überleitet; diese bildet wiederum ein Werkstück für sich.

Von allen Reliefs an beiden Kanzeln ist es diese Vorderseite von L allein, welche durch Vergoldung ausgezeichnet ist. Spuren davon finden sich in Kopf- und Barthaar Christi, an den Heiligenscheinen, Helmen und Rüstungen, dem Mauerwerk und den Pflanzen, an dem Ornamentstreifen, den Figuren des Puttenfrieses, namentlich den Kentauren in der Mitte, und am

Gesimse; hingegen habe ich sie an den Gesichtern und Gewändern der Figuren in den drei unteren Reliefs vergeblich gesucht[1]).

Einer zweiten und offenbar späteren Arbeitsperiode gehören alle übrigen Seiten dieser Kanzel an; sie entsprechen in ihrem Verfahren jenen letzten Reliefs der andern Kanzel. Denn hier setzt sich die gesamte Brüstung nur aus zwei Teilen zusammen; die Fuge verläuft unterhalb des Bandstreifens, alles darunter und alles darüber Liegende ist ein Gussstück[2]). Von der Vorderseite unterscheiden sich diese Teile in technischer Hinsicht ferner durch den Mangel jeder Vergoldung, dann aber auch durch eine andere Behandlung der Bronze. Das Metall hat einen schwärzlich grauen, stumpfen Ton, wie er etwa durch Zusatz von Schwarzblei erzeugt werden mochte[3]), während der Bronzeton der Vorderseite ein hellerer bräunlicher ist und die Oberfläche glatter und glänzender poliert erscheint.

Dass diese Teile später entstanden sind, als die Vorderseite wird durch den Zustand der Ecken, wo sie mit dieser zusammenstofsen, aufs klarste erwiesen. Die Platte des vorderen Reliefs überragt die Breite des eigentlichen Körpers der Kanzel um ein Beträchtliches, sie steht links um 10 und rechts um 11 cm über und reicht selbst über die tragende

---

1) Auf die angeführten Tatsachen beschränkt sich das, was Semper 2 p. 105 über „die polychrome Färbung der Bronzen“ behauptet, „welche neben der natürlichen Bronzefarbe auch reiche Vergoldung, Versilberung, sowie Kupferrot zeigt.“ Ueber Unterschiede im Ton der Bronze, welche dann aber für ganze Reliefs dieselben sind und nicht etwa blos zur Hervorhebnng einzelner Teile dienen, wird sogleich zu berichten sein. Von Versilberung und Kupferrot habe ich nicht die leiseste Spur entdecken können und die Reste von Vergoldung finden sich, wie nochmals hervorgehoben sein mag, eben nur an dieser einen Kanzelseite.

2) Die technische Bewältigung des Bronzegusses zeigt also noch einen Fortschritt über die entsprechenden Reliefs der rechten Kanzel hinaus, denn dort waren Fries und Gesims besonders aufgesetzt. Durch Löten oder Schrauben ist hier auch nicht das kleinste Teilchen hinzugefügt, selbst die Plättchen vom Sockelende der Mauerpfeiler gehören zum Gusswerk; Bohrlöcher wie an vielen Teilen der Vorderseite, sind hier nirgends sichtbar. An der Ecke zwischen dem rechten Seiten- und dem Rückwandrelief ist auch für die feinste Messerklinge keine Fuge zu entdecken, so dass man versucht ist anzunehmen, beide Reliefs seien aus einer Form gegossen. Hier ist auch allein der Versuch gemacht, durch ein Stück herabhangender Guirlande die scharfe Kante, zu verkleiden. Erst in der oberen Hälfte vom unteren Rande des Bandstreifens an ist eine Fugung sichtbar.

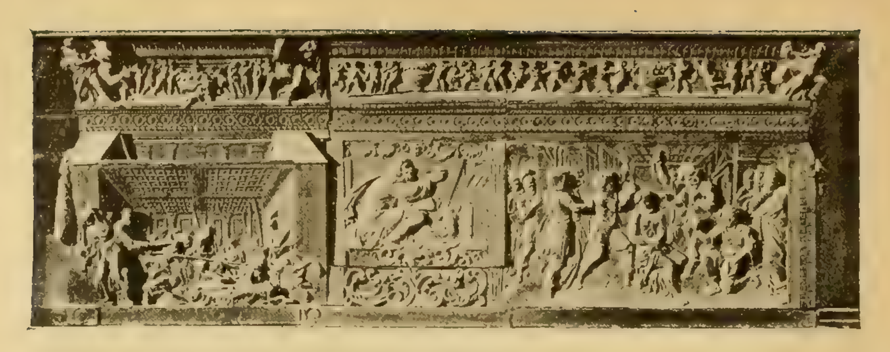
3) Pomponius Gauricus, De sculptura ed. Brockhaus p. 225.

Marmorplatte noch um 1½ cm links, resp. 6 cm rechts hinaus[1]). So können nur die oberen Teile der Vorderseite, von der Fuge unter dem Bandstreifen an, winkelrecht mit den anstofsenden Schmalseiten schliessen. Für die beiderseits vorspringenden Teile der Reliefplatte hat man auf jeden Versuch, sie in den tektonischen Aufbau glaubwürdig einzufügen, verzichtet; sie bleiben einfach als überschüssiges Plattenende stehen und sind zu allem Ueberfluss auch auf der freien Rückseite noch mit jener Ciselierung aus abwechselnd senkrechten und wagerechten Strichen bedeckt, welche in dem ganzen Relief Mauerwerk andeuten soll. In diesen Endteilen neigt sich nun überdies die Bronzeplatte etwas vornüber aus dem Lote, und die Endabschlüsse der anschliessenden Reliefplatten der Nebenseiten folgen dieser Neigung. Sie füllen durch eine nach oben hin zunehmende Verbreiterung über die Senkrechte hinaus die Lücke, welche sonst entstehen würde. Dies genügt zum sicheren Erweise, dass jene Nebenseiten und was nachweislich in derselben Arbeitsperiode entstanden ist, zur Ausführung erst gelangten, als die Vorderseite bereits vorlag.

Somit glaube ich als Resultat dieser notgedrungen oft an Kleinigkeiten haftenden Untersuchung wenigstens einige feste Punkte für die Entstehungsgeschichte unserer beiden Werke anbieten zu können. Kanzel R erwies sich in wesentlichen Verhältnissen ihres Aufbaus abhängig von Kanzel L; an dieser wiederum ist die Vorderseite nachweisbar zuerst ausgeführt worden. In der Eigenart ihrer Zusammensetzung aus einzelnen Werkstücken unterscheiden sich beide Vorderseiten und die rechte Nebenseite an R von den übrigen Teilen beider Kanzeln, die unter sich verwandte Herstellungsweise in technischer Beziehung aufweisen. Ein Anpassen an früher Vorhandenes, ein Umändern und Zurechtschneiden macht sich an bestimmten Stellen geltend; aber gerade in den offenbar zuletzt hinzugekommenen Teilen tritt wieder eine einheitlichere Behandlung, ein gereifteres technisches Können zu Tage. — Mit diesen Tatsachen werden wir zu rechnen haben, wenn wir nun die Entstehung der Kanzeln als Kunstwerke klarzulegen unternehmen.

---

[1]) Breite des Sockelstreifens 3,13 m gegen 2,92 m Breite des Puttenfrieses. Die Breite des Sockels an Kanzel R beträgt 2,99 m.



Kanzel Rückseite

II

Donatellos Anteil am Gesamtentwurf der Kanzeln

OPUS DONATELLI FLOrentini — diese Künstlersignatur [1] ist also gerade an der Stelle angebracht, auf welche auch die Erwägung technischer Merkmale unsere Blicke in erster Linie hinlenkt, wenn wir nach dem Anfang der Arbeit und nach den Teilen des Werkes fragen, bei welchen die eigene

---

[1]) Die Behauptung Tschudis (Donatello e la critica moderna p. 31), dass der Zusatz der Heimatsbezeichnung in der Künstlerinschrift Donatellos sich zuerst am Gattamelata finde, ist nicht zutreffend, wie folgende Zusammenstellung zeigen mag.

Um 1420. Johannes d. T. am Campanile. Am glatten Teil der Basis DONATELLO. Die Form der Inschrift und die Grösse des rechts von ihr leer gelassenen Raums machen wahrscheinlich, dass der Zusatz FECit beabsichtigt war. — David (il Zuccone) und Jeremias (Sog. Salomon) am Campanile. An der Plinthe OPVS DONATELLI.

Nach 1426. Grabplatte Pecci. Zwischen der breiten Inschriftrolle zu Füssen der Grabfigur und dem Rande der Bahre: OPVS DONATELLI. Die Buchstaben sind ungleich und ihre untere Hälfte verschwindet z. T. unter der Inschriftrolle.

1432. Grabplatte Crivelli. Am Schluss der auf dem glatten Rande umlaufenden Grabinschrift: OPVS DONATELLI FLORENTINI. Offenbar der Raumfüllung wegen ausgeschrieben.

Hand des Meisters am ehesten vorauszusetzen ist. Aber will diese Inschrift auch nicht mehr sagen? Sie ist dem oberen Puttenfriese eingefügt, welcher inhaltlich in einem bestimmten Gegensatz zu den Hauptreliefs an beiden Kanzeln steht: wird hierdurch, wie man angenommen hat, nicht auch insbesondere dieser Fries als eine Erfindung Donatellos bezeichnet?[1]) Wer unbefangen die Stellung der Inschrift und ihr Verhältnis zu dem ganzen Aufbau der Kanzelwandung betrachtet, wird schwerlich diesem Einwurfe Geltung beimessen können. Die Kentaurengruppe, welche das Schild trägt, ist so kräftig als ein Teil des dekorativen Gesamtaufbaus herausgehoben, dass die Absicht deutlich scheint, vornehmlich diesem die Signatur des grofsen Künstlernamens zuzuwenden. — Also Donatellos Werk ist die

---

Um 1440. Statue der Judith. An dem überhangenden Teil des Kissens, auf welchem Holofernes sitzt, an der Vorderseite:

· OPVS · DONATELLI
FLO

Das V und S in das P, und dieses in das O von Opus hineingesetzt.

Um 1450. Statue des Gattamelata. An der Vorderseite der Marmorplinthe OPVS DONATELLI FLO.

Nach 1450. Holzstatue Johannes d. T. in Venedig. Auf dem glatten Teil der Basis aufgemalt: DONATELLIVS. FLOR

Die zuletzt angeführte Aufschrift mag bei der Restauration hinzugefügt oder verändert worden sein. Die ungewöhnliche Form der Inschrift am Johannes des Campanile giebt gleichwol zu Zweifeln an ihrer Aechtheit keinen Anlass, da die Form der Buchstaben genau mit den Inschriften der beiden anderen Campanilestatuen übereinstimmt. Dieselbe Inschrift DONATELLO findet sich übrigens an einer Plakette im Florentiner Nationalmuseum (identisch mit Molinier n. 63, welcher nur das Exemplar der Sammlung Dreyfus anführt und von einer Inschrift nichts sagt). Die Darstellung, eine Madonna zwischen zwei stehenden Engeln, kommt ihrem Stilcharakter nach dem Martyrium des h. Sebastian (Molinier n. 75) am nächsten und hat ebensowenig wie diese Plakette etwas mit Donatello direkt zu schaffen. — An dem Schwertgriff in der R. Armeria zu Turin (Katalog von 1840 p 297. Molinier n. 80), welcher die Inschrift trägt: OPVS DONATELLI FLO scheint mir höchstens das Ornament des Knopfes (Putti auf Delphinen reitend zu Seiten einer Maske) auf eine Donatellosche Plakette zurückzugehen.

Für die Beurteilung der Künstlerinschrift an unserer Kanzel ergiebt sich aus alledem nichts Entscheidendes. Die von dem Meister in der zweiten Hälfte seiner Tätigkeit offenbar mit Vorliebe angewendete Form musste füglich auch sein Schüler wählen, wenn er das Andenken des Urhebers dem Werke wahren wollte. Dass gleichzeitige Inschriften nicht immer vom Künstler selbst angebracht worden, kann Ghibertis Bronzetür (Laurentii Cionis de Ghibertis — Mira arte fabricatum) beweisen.

[1]) Tschudi, Donatello e la critica moderna p. 28.

erste Kanzel, nicht aber die zweite? Noch hat Niemand gewagt, mit so leichtherzigem Buchstabenglauben die Sache zu entscheiden, und wir können um so weniger die ersten hierzu sein, da alles, was die bisherige Untersuchung uns gelehrt hat, auf weit kompliciertere Eigentumsverhältnisse hinwies. Donatellos Werk blieb die Kanzel sicherlich in den Augen der Zeitgenossen und Nachfahren, auch wenn der Meister nur einen Teil der Arbeit der Vollendung nahe gebracht hatte. Also liegt in dieser Inschrift und der Stelle, wo sie angebracht ist, nichts, was uns das Urteil über das Werk und seine Teile beschränken könnte.

Immerhin muss es auffallen, dass die Künstlerbezeichnung an der später vollendeten Kanzel fehlt, obwol der Platz dafür ebenso vorgesehen ist, wie an jener anderen. Der Zustand gröfserer Unfertigkeit, der uns an vielen Teilen von R entgegentritt, genügt nicht zur Erklärung; denn gerade der Puttenfries der Vorderseite zeigt bei näherer Untersuchung die letzte Feile mit Hülfe des Ciseleurs weit sorgfältiger und schärfer gegeben, als an Kanzel L. Wenn man jenes Werk dem Meister zuerkannte, warum nicht auch dieses, welches an klarer Einfachheit des Gesamtentwurfs so wesentlich überlegen scheint? Soll die Inschrift an der Stirn der ersten Kanzel also doch vielmehr das ganze Werk für Donatello in Anspruch nehmen, im Gegensatz vielleicht zu der zweiten, welche ihm nur noch zum Teil gehört?

Eine erschöpfende Antwort auf die aufgeworfenen Fragen vermag selbstverständlich erst die Einzelbetrachtung zu geben. Aber zur Klärung des Verhältnisses, in welchem wir uns Donatello zur Ausführung des ihm übertragenen Werkes zu denken haben, wird es doch wesentlich beitragen, wenn wir an einer Reihe ähnlicher Arbeiten von plastisch-architektonischem Charakter die Art und Richtung aufzuweisen vermögen, in welcher der Meister solche Aufgaben zu lösen wusste[1]).

Die ausgedehnte Tätigkeit Donatellos, welche stets die Beihilfe eines grofsen Kreises von Schülern und Gehülfen er-

[1]) Das Folgende giebt sich nur als ein Versuch, die mit den Kanzeln in formaler Beziehung stehenden Werke zur Kritik derselben heranzuziehen. Eine umfassendere Behandlung dieser Fragen würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Hoffen wir, dass unter dem Schilde San Giorgios auch für die Lösung solcher Aufgaben Förderliches geleistet werde!

forderlich machte, sowie seine Werkstattgenossenschaft mit dem vielgewandten Michelozzo ist für manchen seiner Biographen eine Versuchung gewesen, allzu freigebig auch dem grofsen Bildner jene Universalität der Begabung und des Schaffens zuzuerkennen, welche so vielen seiner Zeitgenossen eigen war. Aber was bedeuten Gelegenheitsaufträge, wie der Karton zum Glasgemälde der Krönung Marias in dem Tambour der Florentiner Domkuppel[1]) oder gar seine Teilnahme als Begleiter Brunellescos an den Ingenieurarbeiten gegen Lucca (1430)[2]) im Vergleich mit der Wichtigkeit, welche etwa ihre architektonische Tätigkeit für die Rossellini und Benedetto da Majano oder ihre Leistungen als Maler für Antonio Pollajuolo und Verrocchio beanspruchen dürfen?

Donatello tritt uns gerade in Gegensatz hierzu, wenn wir seine Tätigkeit überschauen, überall nur als der strenge Plastiker entgegen, welchem die lebendige Menschengestalt und der Ausdruck der Empfindungen, welche sie innerlich bewegen und ihr den Stempel eines Charakters aufprägen, als höchstes Ziel seiner Kunst gilt. In immer erneutem Ringen versucht er sich an der Einzelfigur, die er bald in plastischer Ruhe, bald malerisch bewegt, bald mit Beschränkung auf die für den Ausdruck des Charakters wesentlichsten Teile als Büste gestaltet. Erst auf der Höhe seiner Kunst wagt er den Fortschritt zur Gruppe, zur Verbindung von Mensch und Tier im Reiterstandbild. Auch hier bedeutet ihm Form und Ausdruck Alles, Linie wenig oder nichts.

Seine Judith wirkt unbefriedigend in den Umrissen des statuarischen Aufbaus, ist aber auf's feinste zugespitzt auf die Schilderung eines dramatisch fruchtbaren Moments. Im Gattamelata ist es der geistige Ausdruck des Feldherrntums, welcher uns das Missverhältnis zwischen „dem kleinen Mann und dem grofsen Ross“ vergessen macht. — Das Relief ist nicht blos unter dem Einfluss der Zeit erst verhältnismässig spät von ihm gepflegt worden; es bildet dann rasch einen glänzenden

---

1) Semper[1] p. 282 und Mitth. d. k. k. Centralcommission XVIII p. 23.

2) Semper[1] p. 213. Schon die Geringfügigkeit der Summe, welche D. ausgezahlt erhält, im Vergleich zu der Besoldung Brunellescos und Michelozzos beweist, dass seine Tätigkeit nur untergeordneter Natur war.

Schauplatz für die Entfaltung seines Genius. Auch hier strebt er nicht in erster Reihe nach Linienschönheit, sondern nach Klarheit und Energie des Ausdrucks. Wenn er in figurenreicheren Reliefs architektonische Hintergründe zur Belebung der Fläche heranzieht, so hat dies mit der Frage nach seiner Fähigkeit, ein architektonisches Werk aufzubauen und zu dekorieren, offenbar nichts zu schaffen; das architektonische Beiwerk ist ihm hier nur Hülfsmittel bei der Gestaltung der Massenbewegung. Ueberdies besteht zwischen der Liebhaberei an perspektivischen Konstruktionen, wie sie bei dem Freunde Brunellescos natürlich ist, und dem Studium architektonischer und dekorativer Formen behufs ihrer kunstgemäfsen Anwendung offenbar ein wesentlicher Unterschied. Wie hätte sonst gerade der mathematisch und perspektivisch hochgebildete Antonio di Tuccio Manetti von Donatello behaupten können, er habe — bei dem angeblichen Jugendaufenthalt zusammen mit Brunellesco in Rom — die antiken Ueberreste studiert „senza mai aprire gli occhi all' architettura"?[1])

Nur wer jenen Grundzug in der Begabung Donatellos festhält, wird über sein Verhältniss zu Michelozzo — welches noch der eingehenderen Klarlegung harrt[2]) — richtig zu urteilen vermögen. Entschieden liegt hier der Angelpunkt einer Kritik dessen, was Donatello auf architektonisch-dekorativem Gebiete zu leisten vermochte. Aus einer Tätigkeit ausschliesslich im Dienste der Architektur sehen wir ihn um die Mitte der zwanziger Jahre plötzlich heraustreten und sich an Unternehmungen beteiligen, welche ein selbständiges architektonisches Schaffen bedingten. So wird uns der Gedanke geradezu aufgenötigt, dass in dieser Verbindung der hauptsächlich als Architekt tätige Michelozzo die leitende Stelle einnahm — eine Vermutung, welche die erreichbaren Dokumente und die Vergleichung der Denkmäler nur bestätigen. An dem Grabmal

[1]) Milanesi, Operette istoriche di Ant. Manetti p. 94.

[2]) Die richtigen Fingerzeige hat hier zuerst Schmarsow gegeben (Donatello 1886 p. 24 ff.), wogegen Semper[2] p. 32 u. passim mit wenig Glück polemisiert, indem er fälschlich behauptet, Schm. habe Donatello in der Architektur zum Schüler Michelozzos machen wollen. H. Stegmann (Michelozzo di Bartolommeo, Münchener Habilitationsschrift 1888) hat sich das Problem als solches nicht einmal klar gemacht. Vergl. meine Recension Repert. für Kunstwissenschaft XIII 193 f.

Johanns XXIII. im Baptisterium treten die architektonischen Linien so streng und rein und mit so überwiegender Bedeutsamkeit hervor, dass uns schon aus diesem Grunde schwer wird, hier die Erstlingsarbeit eines Bildhauers auf diesem Felde zu erkennen. Stellt sich doch das Denkmal beinahe als ein organischer Bestandteil der Architektur des Taufhauses dar, zwischen dessen Wandsäulen es eingefügt ist, so dass es nicht zu verwundern wäre, wenn beim Einbau einer Grabdekoration an so bedeutsamer Stelle der Dombaumeister Brunellesco selbst seinen Freunden mit entscheidenden Weisungen zur Seite gestanden hätte. Ein Kind seines Geistes ist in den ausschlaggebenden Teilen der Komposition ja auch das Brancaccigrab in S. Angelo a Nilo zu Neapel! Denn der Aufbau zwar des Sarkophags mit den vorhangziehenden Engeln und auf den Schultern von karyatidenartigen Figuren war von toskanischen Skulptoren des 14. Jahrhunderts in Neapel heimisch gemacht worden, wie die Grabmäler der Familie Anjou in den verschiedenen Kirchen der Stadt beweisen. Ihnen schliesst sich das kapellenartige Gehäuse, welches das eigentliche Wandgrab des Kardinals umfriedigt, noch insoweit an, als es zur letzten Bekrönung auf den spätgotischen Spitzgiebel zurückgreift. Alles Uebrige aber verrät deutlich seinen Ursprung in nächster Nähe, ja in der Werkstatt des Meisters der Pazzikapelle. Denn die auf Säulen ruhende Gesimswand mit den Doppelpaaren von Pilastern und dem dazwischen eingespannten Bogen ist nichts anderes, als eine genaueste Wiedergabe des Motivs der Attika an der Vorhalle jenes berühmten Bauwerks, welches doch, nach den einleuchtenden Ausführungen Geymüllers, damals (1427) kaum anders als im Entwurf oder Modell fertig gewesen sein kann[1]).

Solche auf Mitarbeiter- und Schülerschaft beruhende Abhängigkeit entspricht aber ganz dem Verhältnis, in welchem wir Michelozzo und nur diesen allewege zu Brunellesco finden. Wusste er doch die Ideen des Meisters auch sonst geschickt zu verwerten und gleichsam in gangbare Münze auszuprägen. Somit liegt es doch wol in erster Linie nahe, die entscheidenden Züge in dem Entwurf dieser architektonisch empfundenen Werke

---

[1]) Architektur der Renaissance in Toskana. Brunellesco p. 29.

auf seine Rechnung zu setzen. Jedenfalls ist nicht abzusehen warum gerade hier dem Donatello eine führende Stellung zugewiesen, und die Tradition, welche diese gemeinschaftlichen Arbeiten mit seinem berühmten Namen geschmückt hat, unbesehen fortgepflanzt werden soll[1]). Soviel sich aus den Urkunden ersehen lässt, erkannten die beiden Meister in jenen Jahren sich gegenseitig als durchaus gleichberechtigte Compagnons an[2]) und so wenig im Ernst von einer Schülerschaft Donatellos bei Michelozzo in architektonischen Dingen gesprochen worden ist, so wenig sind wir berechtigt, dem letzteren sein Verdienst um die baukünstlerische Gestaltung der ersten Wandgräber der Renaissance zu verkürzen. Hätte Donatello schon damals eine so sichere Beherrschung architektonischer Formen besessen, wie hätte er dann zu gleicher Frist und noch weit später in kleineren Aufgaben ähnlichen Charakters, die doch viel eher vollkommene Selbständigkeit in Entwurf und Ausführung voraussetzen lassen, eine oft recht auffallende Befangenheit in der Gestaltung des architektonischen Beiwerks an den Tag legen können? Ich glaube diese Arbeiten gerade auch im Hinblick auf unsere Kanzeln zur Vergleichung heranziehen zu dürfen, da trotz der mehr dekorativen Leistung, welche hier vorliegt, das unbewusste Festhalten gewisser statischer Voraussetzungen, die Klarheit und die folgerichtige Durchführung des Entwurfs, und die ausdrucksvolle Bildung der Einzelformen auch in diesen Grenzen mit einiger Sicherheit darauf schliessen lassen, ob die Erfindung einem architektonisch denkenden, oder einem mehr malerisch empfindenden Künstler angehört.

Prüfen wir darauf hin zunächst jenes zierliche Werk, das der Zeit nach etwa dem Beginn der gemeinschaftlichen Tätig-

---

[1]) Wenn sich das Grabmal für Bartolommeo Aragazzi auch 1427 in dem gemeinschaftlichen Atelier befand, so erscheint späterhin doch Michelozzo allein als Zahlungsempfänger. Für uns kommt es auf die Entscheidung nicht an, ob Donatello ihm die Ausführung allein überlassen hatte, da über den Zusammenhang des Denkmals sich doch nicht mehr urteilen lässt.

[2]) Der verhältnismässig geringe Betrag, welchen Michelozzo in der Denunzia dei beni vom Jahre 1427 als seinen Anteil an den noch ausstehenden Bezahlungen ausrechnet, beweist nichts für den Umfang seiner Teilnahme an den gemeinschaftlich ausgeführten Arbeiten. Er kann ja den grösseren Teil seines Guthabens schon erhalten haben. Ueberdies wurde die eigentliche Skulpturarbeit, wie sie überwiegend auf Donatello entfiel, jedenfalls besser bezahlt.

keit mit Michelozzo angehört[1]): das Tabernakel der Verkündigung in S. Croce. Hier ist ein einfacher Aufbau aus Sockel, Pilastern und Gebälk mit Giebel wol klar durchgeführt, aber die Formgebung verrät teils unselbständige Nachahmung, teils, wo eigene Erfindung hinzutritt, einen empfindlichen Mangel an Gefühl für die architektonische Funktion des einzelnen Gliedes. Ueber dem viel zu malerisch bewegten Sockel erheben sich die seitlichen Rahmenpilaster auf Basen, welche ihrer Last entlaufen zu wollen scheinen, denn sie sind aus Voluten und Löwenfüfsen zusammengesetzt. Auch die Maskenprofile, welche das Kapitell bilden, sind nicht architektonisch gefühlt, sondern wie ein Zierrat äusserlich aufgeheftet. Die Misbildung, in welcher der Eierstab an dem recht kleinlich gestalteten Architrav auftritt, hat Donatello mit Michelozzo gemein, ebenso wie die muschelförmigen Ornamente am Giebelgesims (vgl. das Gebälk am Tabernakel der SS. Annunziata), aber die aufdringliche Wiederholung des gleichen Motivs am Fries muss doch ihm allein auf's Kerbholz gebracht werden. So liebenswürdig ferner die quellende Frische der Erfindung — mit einem leisen Anhauch von Befangenheit — uns in den Figuren des Reliefs entgegentritt, so ängstlich erscheint auch hier die Behandlung des raumbildenden Hintergrundes. Die ornamentale Felderteilung, welche Donatello für seine Statuen in den gotischen Tiefnischen an Orsanmichele und am Campanile geläufig geworden war, klingt deutlich nach. Die Unruhe, welche die in breiter Fläche, nicht wie dort in wechselnder Seitenansicht, wirkenden Rankenornamente hervorrufen, wird durch den ähnlich verzierten Tronstul der Madonna, welcher die abstrakte Raumbezeichnung zur Darstellung einer konkreten Räumlichkeit umdeuten soll, noch mehr gesteigert. Es ist die Hand eines Steinbildners, welche dies Möbel in seinen schweren Formen entworfen hat, wie andererseits die allzu leichten Bildungen an dem umschliessenden Rahmenwerk draufsen.

Zwischen diesem ersten tastenden Versuche und dem Tabernakel in S. Peter liegt wol die ganze Reihe jener umfangreichen Grabdenkmalsarbeiten, und die sichere Lösung der gröfseren Aufgabe hier zeigt, wie viel Donatello seinem Ge-

[1]) Semper[2] p. 57. Dagegen Tschudi a. a. O. p. 19: Nicht vor 1433.

nossen abgesehen hatte. Da die Anwesenheit Michelozzo's in Rom 1433 durchaus als wahrscheinlich gelten darf, so könnte man an eine direkte Beihülfe des Architekten auch an diesem kleinen, kaum 2 Meter hohen Werke denken, das offenbar schnell und flüchtig als Gelegenheitsarbeit ausgeführt wurde. Aber die wunderliche Scheinarchitektur zu Seiten der tragenden Pilaster, mit dem rechtwinklig gebogenen Gebälkstück, das durch eine steife Volute auseinandergespreizt wird, zeigt doch wiederum deutlich, dass wir es eben nur mit einem dekorativ, nicht konstruktiv denkenden Künstler zu tun haben. Ein Architekt hätte diese rein malerisch wirkende, wie durch scharfe Seitenbeleuchtung auf die Wand geworfene Silhouette niemals ersonnen. Für Donatello bedeutet sie die Gelegenheit zu weiterer Ausdehnung des figürlichen Schmuckes, worin er seine Stärke empfand. Und so ordnete er um die unteren wie die oberen Pilaster jene reizenden Engelknaben, für deren Einführung als belebendes Element in die dekorative Architektur wir ihm dankbar sein müssen. So wie er sie in anderer Verwendung auch auf dem Giebeldreieck über dem Ciborium ruhen lässt, hat er ein Motiv angeklungen, das noch Michelangelo zu unsterblichen Gestaltungen fortriss. Aber das Unzulängliche seines Gesamtentwurfs beeinträchtigt auch hier die Wirkung; denn die hohe und stark vorspringende Reliefplatte mit der Grablegung lastet schwer auf der Giebelspitze und taucht die gelagerten Putten in tiefe Schatten.

So hält auch dies Probestück nur mühsam Stich, wenn wir es auf seine architektonischen Bedingungen hin prüfen. Donatello begnügt sich mit einer malerischen Wirkung, ohne sich über die sinngemäfse Funktion der konstruktiven Formen genaue Rechenschaft zu geben. So bedeutet das Tabernakel in S. Peter trotz der korrekteren Formengebung im Einzelnen keinen wesentlichen Fortschritt über dasjenige in S. Croce hinaus. Auch die Vergleichung der beiden Grabplatten des Bischofs Pecci und des Kanonikus Crivelli, zwischen denen nachweisbar ein etwa eben so grofser Zeitabstand liegt, zeigt uns nur wie Donatello von einer schlichten aber konsequenten Wiedergabe naturalistischer Motive zu einer reicheren Verwendung architektonischer Kunstformen fortschreitet, ohne sich in diesen über eine rein dekorative Behandlung zu erheben.

In der Grabplatte des 1426 verstorbenen Bischofs von Grosseto im Dom zu Siena haben wir eine getreue Nachbildung der muldenartigen Totenbahre vor uns, deren Kopfende muschelförmig ausgehöhlt ist, samt den Tragstangen und dem Teppich, auf welchem sie niedergesetzt ist. Ganz folgerichtig sind also auch die beiden Putti, welche am Fussende der Bahre den breiten Inschriftstreifen aufgerollt halten, nur mit Kopf und Armen, gewissermafsen in Vogelperspektive, sichtbar. — Das in Rom geschaffene Grabmal des apostolischen Protonotars Crivelli ist eine flache Muschelnische mit korinthischen Pilastern und einem voll ausgegliederten Architrav unter der Concha. Dass hier in der Tat die Vorstellung eines aufrechtstehenden Gehäuses zu Grunde liegt, beweisen überdies die beiden das Wappen des Verstorbenen haltenden Putten, welche auf der abschliessenden Archivolte knieen. Dies steht aber wieder in einem direkten Widerspruch zu der Bestimmung des Ganzen als Deckplatte eines nur wenig über dem Fufsboden der Kirche sich erhebenden Sockels[1]), welcher die liegende Gestalt des Toten trägt mit gefalteten Händen und dem zur Seite geneigten, auf einem Kissen ruhenden Kopfe. Das Entscheidende blieb also auch hier die Erinnerung an das Paradebett, auf welchem der Leichnam ausgestellt war, wie an den Grabmälern Martins V. und Sixtus IV., aber die nur äusserlich herzugebrachte, nicht selbständig durchdachte Verwendung antikisierender Formen bringt doch etwas Unerfreuliches in das Werk, worüber die treffliche Durchführung im Einzelnen, der schlichten Grabfigur und der vorzüglich in den Raum komponierten Engel nicht hinwegtäuschen kann[2]).

In diesen Zusammenhang würde auch das berühmte Marmortabernakel um die Thomasgruppe Verrochios an Or-

---

[1]) Vgl. hierüber Gnoli im Archivio storico dell' arte I, p. 28.

[2]) Die Unklarheit über die architektonische Ausgestaltung der Grabplatten ist freilich schon unter dem Einfluss der Gotik eingerissen, wie u. A. die Gräber im Fussboden von S. Croce in Florenz und für Rom insbesondere die zahlreichen Kanonikergräber in S. Cecilia in Trastevere erweisen. Der Tote ruht oft mit gekreuzten Beinen in einem gotischen Tabernakel mit Baldachin und achteckiger Basisplatte, so wie andererseits auch schon früh (in S. Croce ein Beispiel von 1419) in Erz und Marmor die naturalistische Nachbildung der mit einem Strickgeflecht versehenen Totenbahre auftritt. Was ein architektonisch denkender Künstler daraus zu machen wusste, zeigt das Grabmal Martins V. im Lateran. — Eine genaue

sanmichele gehören, wenn uns an diesem klassischen Nischenbau mehr als das schöne Relief der Dreieinigkeit im Giebelfelde davon überzeugen könnte, dass es von Donatello geschaffen sei[1]). In der Tat stimmen nicht blos die korinthischen Pilaster, sondern auch das darauf ruhende Gebälk so genau mit den entsprechenden Teilen von Michelozzos Tür zum Noviziat in S. Croce überein, dass wir mit Sicherheit diesen als Meister des Ganzen nennen dürfen[2]). Selbst die feinberechnete Einzelheit, dass die vier festontragenden Engelsköpfe im Fries abwechselnd in etwas ungleicher Höhe angebracht sind, findet sich hier wie dort; dieser Kunstgriff giebt dem Gehänge Lebendigkeit und Schwung. Die weiche Behandlung des Marmorreliefs weist auf Donatellos mittlere Periode als Entstehungszeit hin, und wenn er nach den Urkunden auch für die ursprünglich dafür bestimmte Figur des h. Ludwig bezahlt wird, so ist das Tabernakel doch ausdrücklich von dieser Bezahlung ausgeschlossen[3]).

Also noch um 1440 — denn in diese Zeit wird die Statue des h. Ludwig zusammen mit der nach demselben Modell gearbeiteten Diakonenbüste in der Sakristei von S. Lorenzo doch wol mit Recht versetzt[4]) — hat Michelozzo dem Genossen gelegentlich den architektonischen Teil der Aufgabe besorgt wie von allem Anfang ihrer Werkstattgemeinschaft an meistens der Fall gewesen war. Dieses Verhältnis tritt uns fast nirgends so handgreiflich entgegen, wie an der Aussenkanzel des Doms zu Prato, wofür uns nun die Dokumente in der schönen Publikation Cesare Guasti's in wünschenswerter Vollständigkeit vor-

---

Nachahmung des Crivelli-Grabes findet sich im linken Seitenschiff von S. Maria del Popolo. Die jetzt nur noch zum Theil lesbare Inschrift giebt Ciaconius II 913 vollständig. Danach war der hier Begrabene (Johannes Tit. S. Laurentii in Lucina Presb. Card. Morinensis) 1451 gestorben und die Grabplatte befand sich ursprünglich in S. Lorenzo in Lucina.

1) Vgl. Schmarsow, Florentiner Studien. Die Statuen an Orsanmichele (Nationalzeitung v. 7. März 1889).

2) Das Gebälk an der Kanzel in Prato stimmt bis auf eine unwesentliche Veränderung gleichfalls genau überein.

3) Semper[1] 315 (aus dem Trattato d'Architettura des Vittorio Ghiberti auf der Magliabecchiana): La figura del S. Lodovico sanza l' oro et sanza el Tabernacolo d'Or S. Michele. A Donatello per suo maesterio e di chi attenuto cho lui f. 449.

4) Schmarsow, Donatello p. 40. Semper[2] p. 80.

liegen[1]). Nach der Art, wie hier zuerst (1428) Michelozzo als Bevollmächtigter der gemeinsamen Firma und Vertragschliessender auftritt, während dann bei der Erneuerung des Abkommens im Jahre 1434 Donatello allein als Verpflichteter genannt wird, unterliegt die Arbeitsteilung zwischen den beiden Meistern wol kaum einem Zweifel. Schon 1433 waren eben alle zum architektonischen Aufbau der Kanzel gehörigen Teile, wie das Kragwerk des Bodens mit den Konsolen und die Pilaster der Brüstung, soweit vollendet, dass man in der Hoffnung auf baldige Fertigstellung die ältere Schautribüne an der südlichen Langseite des Doms abzureissen begann (Guasti p. 16), aber die figürlichen Reliefs als Füllungen der Brüstungen fehlten noch und die Mahnungen zur Vollendung der Arbeit richteten sich deshalb in erster Linie an Donatello, der mit seinen eigentlichen Bildhauergehilfen, als welche sich ausser Pagno di Lapo vielleicht noch andere wahrscheinlich machen liessen, dann noch vier volle Jahre brauchte zur Lieferung seines Anteils an dem Gesamtwerk.

Wenn diese lange Verzögerung des gemeinsam unternommenen Werks an und für sich wahrscheinlich macht, dass die Verbindung mit Michelozzo auch in diesen Jahren, trotz mehrfacher Abwesenheit desselben von Florenz[2]), nicht gänzlich gelöst gewesen sei, so stimmt dies bestens zu der nachgewiesenen Ausführung des Thomastabernakels durch diesen Meister. Wie steht es nun aber mit der Sängertribüne für den Florentiner Dom, welche nach Ausweis der Urkunden[3]) genau in derselben Zeit (1438—39) vollendet worden ist? Die tektonischen Teile dieses Werkes, welche bisher ziemlich unbeachtet im Hofe des Bargello lagerten[4]), weisen für den ersten Anblick einen so

---

1) C. Guasti, Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. Firenze 1887.

2) 1434—35 ist er als Gehülfe in der Zecca nachweisbar; dann stellt er einen Ersatzmann bis 1440. Stegmann, Michelozzo p. 8.

3) Semper[1] Regesten n. 70 ff. 1438 ist die Tribüne prope finem; 1439 Oktober wird sie als vollendet erwähnt.

4) Da Reproduktionen dieser Teile meines Wissens nicht existieren, und ihre dekorativen Einzelheiten wenig bekannt sind, so gebe ich im Folgenden eine kurze Beschreibung. Der Boden der Tribüne ruht über einem mit Guirlanden zwischen Engelsköpfen gezierten Friese auf fünf massigen Trägern. Sie bestehen aus je zwei Teilen: einer mit einfacher Volute geschlossenen dreieckigen Konsole und einer oblongen Trägerplatte, welche an ihrer Vorderseite mit einer um zwei Rosetten aufgerollten,

durchaus eigenartigen Charakter auf, dass sie mit jenen reinen Marmordekorationen nichts gemein zu haben scheinen. Die Anwendung bunter Inkrustation als Untergrund nicht blos für das figürliche, sondern auch für das ornamentale Relief, ja selbst an Stelle der Kannellierung an den Säulchen, die emailartige Bemalung einzelner Teile des Ornaments, welches dadurch wie aufgeheftet wirkt, verleihen dem Ganzen einen ebenso fremdartigen Charakter, wie die beinahe versteckte Anbringung des Reliefs mit den tanzenden und musizierenden Kindern hinter einer Reihe vorgesetzter Säulchen, welche aber doch durch die vorhandene Ausarbeitung im unteren Reliefrande zweifellos sicher gestellt wird[1]). Sollte der Bildhauer aus eigenem Antriebe sich dazu verstanden haben, auf solche Art seine Arbeit in den Schatten zu stellen oder müssen wir hierin die Abhängigkeit von der Vorschrift eines Architekten erkennen, welcher mit Rücksicht auf die hohe Anbringung der Orgelbühne in dem nicht allzu hellen Raum unter der Domkuppel eine lebhaftere Bewegung und Zerteilung der Massen erzielen wollte? Einen Entscheid hierauf zu geben ist schwer, denn auch die Vergleichung der Einzelformen bringt uns nicht weiter. Von der Guirlande zwischen Engelsköpfen am unteren Rande zu schweigen, so finden sich einzelne Elemente der Dekoration

---

reich mit lanzettförmigen Blattreihen skulpierten Volute geschmückt sind. Die Seitenflächen tragen auf goldenem und z. T. auf blauem Mosaikgrunde sehr charakteristische Rankenornamente in vierfach verschiedenem Muster. Das streng symmetrisch komponierte Rankenwerk geht entweder von einem rosettenartig behandelten Centrum aus oder quillt aus einer bauchigen Amphora hervor. Den Abschluss der aus derben Blatthülsen sich entwickelnden Ranken bildet fast durchweg eine vierblättrige Kreuzblume, die abwechselnd von oben oder von unten sichtbar gemacht wird. — Darüber vermittelt ein Eierstab den Uebergang zum Gesims des Tribünenbodens, das in seiner unteren Hälfte mit Muscheln auf Goldmosaik geschmückt ist, während auf der oberen Masken in Flachrelief ausgearbeitet sind, von einem Federkranz mit goldenen Tupfen umgeben, dazwischen grün und blau emaillierte Blätter. Vor dem Relief der Brüstung mit den tanzenden Kindern standen ebenfalls mit Gold inkrustierte Säulchen (heute im Hof der Domopera), deren Stellen durch Ausarbeitungen in dem unteren Rande des Marmorreliefs bestimmt werden. Sie trugen ein (heut verloren gegangenes) abschliessendes Gesims. — Die beste Anschauung von dem Charakter des Ganzen giebt der mehrfach erwähnte Orgellettner in S. Lorenzo (Photographie Alinari 14354).

1) Vgl. die Rekonstruktionszeichnung von Marcucci und Sampaolo in den Ricordi di architettura Bd. VII. (1884) Tf. 3. Jetzt steht ihre Neuaufstellung im Museum der Domopera bevor.

in überraschender Weise an dem Gebälk von Michelozzos Tabernakel in der SS. Annunziata wieder, welches allerdings in noch zahlreicheren Einzelheiten mit dem rein dekorativen Gegenstück zur Domtribüne, dem schon erwähnten Orgelchor in S. Lorenzo übereinstimmt. Sollte die Tatsache, dass Michelozzo die Ausführung seines Tabernakels (1448—52) dem Pagno di Lapo überliess, eine Lösung zu bringen vermögen?

Das Streben nach kräftig malerischer Wirkung, ein Erbteil der Gotik[1]) tritt in keinem anderen Werke Donatellos so ungescheut hervor, wie in diesem, und die Erinnerung an römische Cosmatentechnik liegt ebenso nahe, wie der Hinweis auf das bunte Marmormosaik, mit welchem Orcagna sein Tabernakel in Orsanmichele übersponnen hat. Dem ziemlich derben Geschmack dieser farbigen Behandlung entspricht ganz die Zeichnung des Ornaments, welches noch weit entfernt ist von der Anmut und Reinheit des Umrisses, wie sie die Florentiner Marmorbildner der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in ihren mit hinreissender Verschwendung ausgestreuten Flächendekorationen zu entwickeln verstanden. Fast könnte man geneigt sein, einen späten Nachklang des derben Laub- und Rankenwerkes, wie es Niccolò d'Arezzo zu bilden liebte, etwa in den Ornamenten zu erkennen, welche auf mosaiciertem Grunde die Seitenflächen der Tragkonsolen schmücken. Donatellos realistischem Sinn behagt es dabei offenbar am meisten, wenn hier wie anderwärts die Stengel und Ranken seines Pflanzenornaments aus bauchigen Vasen und Amphoren emporsteigen[2]). Dieses Motiv ist durch ihn zum Gemeingut geworden und kehrt in der Marmordekoration fast bis zum Ueberdruss wieder.[3]) Mit verhältnismäſsig

[1]) Cicerone 5 p. 146. Den hier zusammengestellten Arbeiten, welche die Schulwerke mit umfassen, lassen sich noch hinzufügen: ein Tabernakel aus Pietra serena in der Guardaroba von S. Lorenzo; das Taufbecken im Baptisterium zu Empoli von Pasquino da Montepulciano (datirt 1447); die Predella an dem Terrakottaaltar des Giovanni da Pisa in der Kapelle der Eremitanikirche zu Padua; das Ornament der oberen Türeinfassung zur Madonnenkapelle in S. Francesco in Rimini.

[2]) Vgl. die Seitenfüllungen am Tabernakel in S. Peter; Altarschranken und Nischenlaibungen in der Sakristei von S. Lorenzo; Orgelbühne daselbst.

[3]) Um nur zwei naheliegende Beispiele herauszugreifen, sei auf die Türlaibung um Verrocchios Grabmal in der Sakristei und auf Desiderios Sakramentstabernakel in der Kirche von S. Lorenzo verwiesen.

wenigen Formen bestreitet er auch sonst die Ansprüche der architektonischen Ornamentik. Ein derb gezeichneter oft ganz misbildeter Eierstab, die römische Form des Herzblattes, ein einfacher Rund- oder Perlstab genügen ihm meist für die Charakterisierung der einzelnen Glieder. Eine Zierleiste aus einer doppelten Reihe lanzettförmiger Blätter mit starker Mittelrippe zieht sich als ein stets wiederkehrendes Motiv mit auffälliger Monotonie für ablaufende wie für ansteigende Glieder, für Rahmeneinfassungen wie für Giebelleisten angewendet durch alle seine Werke hindurch, von dem Tabernakel in S. Croce bis zu den Kanzeln in S. Lorenzo.

Einen Höhepunkt erreicht seine Dekoration in dem anmutigen Capriccio, welches wir als unmittelbare Frucht des Römischen Aufenthalts ansehen dürfen, dem Bronzekapitell unter der Kanzel von Prato. Ein Rankenwerk, von geschmeidig herabhängenden Schilfblättern eingefasst, die mit flatternden Bändern an eine aufschiessende Blume geknüpft sind, und mit den beliebten Blattrosetten in den Augen der Voluten füllt die obere Hälfte des Kapitells. Im Schatten aber gleichsam dieses Ranken- und Blütenwerks, in welchem kleine Blumengeister umherklettern, lagern auf einem basisartig vorspringenden Eierstab zwei nackte Bübchen mit krausen Locken, die anmutigsten Guirlandenträger, welche Donatello jemals gebildet — und oben zwischen dem Rand des Pfeilerkapitells und dem recht willkürlich darauf. gesetzten Säulenabakus mit stark eingezogenem Profil schaut ein dritter schelmisch lächelnd wie aus einem Korbe hervor, als wenn es hier nichts zu tragen gäbe. So ist das Ganze ebenso originell wie unorganisch gedacht, das tektonische Schema des Kapitells aufgelöst in ein anmutiges Spiel von Blumen, Ranken und Figuren — der glückliche Einfall eines Reliefbildners, nicht eines konstruktiv empfindenden Architekten.[1])

Die Richtung auf dramatisch bewegte Darstellung historischer Begebenheiten und auf psychologisch vertiefte Gestaltung, welche Donatello in der dritten Periode seines

---

[1]) Schon hieraus ergiebt sich, dass unmöglich Michelozzo dieses Dekorationsstück erfunden haben kann. Es kommt doch darauf an, wer das Modell lieferte, nicht wer den Guss ausführte.

Schaffens mit wachsender Entschiedenheit einschlug, konnte der strengen Innehaltung architektonischer Linien im Aufbau, der sorgfältigen Durchbildung rein ornamentaler Teile kaum förderlich sein. Wie mit immer gröfserer Ausschliesslichkeit die Bronze das bevorzugte Material wird, für welches Donatello fortan mit dem Modellierholz arbeitet, so fehlen unter den Spätlingen seiner Kunst gröfsere Arbeiten von architektonisch-dekorativem Charakter gänzlich. Die Tätigkeit in Padua beschränkte sich auf die Herstellung von bronzenen Statuen und Reliefs zur Ausschmückung des Altars, dessen Form die einfache eines Altars alla romana gewesen zu sein scheint, mit einer doppelten Mensa nach dem Eingang und dem Chorschluss hingewendet [1]). Die dekorativen Zutaten in den Reliefs der musizierenden Engel und der Evangelistensymbole sind dürftig im Entwurf und mit ziemlicher Flüchtigkeit ausgeführt.

So trennt die Kanzeln in S. Lorenzo ein Zeitraum von beinahe zwanzig Jahren von jener Periode in Donatello's Schaffen, welche ähnliche Arbeiten plastisch-architektonischen Charakters in gröfserer Anzahl aus seiner Werkstatt hervorgehen sah. Gewinnt unter solchen Umständen nicht der Hinweis an Bedeutung, dass ihre ursprüngliche Form und Anlage aufs engste mit dem Gedanken eines Chorschrankenbaus für S. Lorenzo verknüpft zu sein scheint, den noch Brunellesco selbst praktischen Erwägungen zu Liebe aufgeben musste? In diese Zeit einer engeren Gemeinschaft mit Brunellesco und Michelozzo weisen ja auch an Kanzel L einzelne Formelemente des tektonischen Aufbaus zurück. Nicht zwar, wie Cavallucci [2]) meint, die aufdringliche Hineinbeziehung architektonischer Massen in die Figuration des Reliefs, — denn gerade hierin müssen wir einen allerdeutlichsten Beweis dafür erblicken, dass der Entwurf dieser Kanzel, wenn überhaupt er in greifbarer Gestalt aus jener Zeit der vierziger Jahre bereits vorlag — nach der Rückkehr aus Padua einer durchgreifenden Umgestaltung unterzogen worden ist. Aber das edel und kräftig wirkende Gesims kann seine Abhängigkeit von dem

[1]) Gonzati, La basilica di S. Antonio di Padova. Padua 1854, Bd. I, S. 69.

[2]) Vita ed opere di Donatello p. 30.

Formenschatze Michelozzos, welcher so den Palazzo Medici bekrönte, nicht verleugnen, wenn auch hier alles in die flachere und trockenere Ausdrucksweise des Bronzestils übertragen ist, wie ihn Donatello eben von Padua mitbrachte Und auch dass der bildnerische Schmuck des Gewandes für den davon umhüllten tektonischen Körper allzusehr ins Schwere und Breite getrieben ist, so dass er sich fast losgelöst davon mit selbstständiger Bedeutung entfaltet, kann nur im Zusammenhang mit der überquellenden Gestaltungskraft verstanden werden, welche die Paduaner Reliefs mit den Wundern des h. Antonius geboren hat.

Damit ist aber die Erscheinung dieser Kanzel, wie sie uns in dem vollendeten Werke gegenübertritt, auch noch nicht zur Genüge erklärt. Als vermittelndes Element schiebt der sorgfältig gegliederte Puttenfries mit seinen Eckgruppen sich ein — und eine kundige Hand scheint in einer letzten Ueberarbeitung dem Ganzen nach Kräften einheitlicheren Zusammenhang verliehen zu haben. Könnte es nicht dieselbe gewesen sein, die wir bei der Redaktion des Gesammtentwurfs der zweiten Kanzel allein in Tätigkeit sehen? Denn dass Donatello selbst hier an dem Aufbau der Pilaster und der Formbildung des Gesimses noch beteiligt gewesen, darf nun auch aus inneren Gründen als undenkbar bezeichnet werden. Die streng gezogenen Linien des architektonischen Gerüstes, welchem sich der bildnerische Schmuck einordnete, entsprechen um so weniger seiner Art, als es gerade das letzte Werk seines Lebens gewesen sein müsste, in welchem er diese Wendung zur respektvollen Wahrung konstruktiver Verhältnisse genommen hätte. Die reiche Bildung der Sima mit ihrer Verwendung menschlicher Leibesformen zu ornamentalen Motiven geht vollends über Alles hinaus, was Donatello auf diesem Gebiete jemals gewagt hat und entspricht überhaupt erst der freieren, naturalistisch gerichteten Behandlung des Ornaments, wie sie die letzten Jahrzehnte des Quattrocento im Uebergang zur Hochrenaissance geübt haben. [1]) Der Charakter des Bronzestils tritt in dieser Sima nicht mit solcher Bestimmtheit hervor wie in den

---

1) Ein florentiner Beispiel wüsste ich nicht zu nennen vor dem holzgeschnitzten Rahmen des Altarbildes von Rafaellino da Firenze im linken Querschiff von S. Spirito, welches die Bezeichnung 1505 trägt.

ornamentierten Buckeln, welche den Sockelstreifen schmücken, und der ganze Aufbau erinnert nachdrücklich an eine Wanddekoration aus Marmor. Es ist also ein auf architektonischem wie plastischem Gebiete, in der Marmor- wie in der Bronzebildnerei gleich tätiger Künstler, welcher hier im Grofsen und Ganzen mit endgültiger Entschliessung gestaltend eingegriffen hat.

Also führt auch dieser Weg uns wieder vor Kanzel L als dasjenige Werk, welches in seiner Gesamtheit dem Meister am nächsten steht. Und werfen wir nun hier einen Blick auf die nachweislich zuerst vollendete Vorderseite, so dürfen wir wol getrost glauben, dass von dieser wenigstens die Inschrift darüber voll und ganz zutrifft: so kühn und frei, so über alle Schranken der tektonischen Form hinaus kann allein Donatello geschaffen haben, da er an das letzte Werk seines Lebens gieng!





III

Höllenfahrt — Auferstehung — Himmelfahrt

Die Erscheinung des Gekreuzigten und Begrabenen im Vorraum der Hölle, sein siegreiches Emporsteigen aus dem Grabe und seine Auffahrt zum Himmel — dies alles zieht als zusammengehörige Bilderfolge auf dieser Vorderseite (L 2) an unserm Auge vorüber.[1] Gar sehr verschiedenartige Schauplätze also müssen die engen, kastenförmigen Räume uns vergegenwärtigen, welche, wie oben geschildert worden ist, die einzelnen Scenen in sich fassen. Jeder für sich ist zwischen den beiden vorspringenden Mauerstreben als ein geschlossenes Compartiment behandelt, aber durch die beiden Rundbögen, welche jedesmal in Relief sich von der gleichmäſsigen Quaderstruktur der Rückseite abheben, und durch die torartigen Oeffnungen in den Zwischenwänden wird auch wieder die Vorstellung einer fortlaufenden Gallerie erregt, durch welche hin unser Auge dem Bilderzuge folgt bis zu ihrem Ende an der nicht durchbrochenen Querwand rechts.

So eröffnet sich uns links (a) der Blick in den Höllenvorraum, wo die Vertreter des Alten Bundes der Erlösung harren. Die Pforte ist gesprengt, durch welche Christus eingedrungen in übermenschlicher Gröſse, die Siegesfahne in der Hand. Aber sein Antlitz spricht nicht von Sieg und Siegesfreude. Mit einem eigentümlich verdrossenen Ausdruck blickt er auf

---

1) Siehe unsern Lichtdruck nach Photogr. von Brogi.

die Heiligen des Alten Testamentes, denen er als Messias erschienen ist. Lautschreiend entweichen vor ihm die Diener der Hölle. Jene aber drängen sich von allen Seiten mit Hast um ihn: Männer, Greise, Frauen strecken flehend die Hände aus oder stürzen vor ihm nieder mit dem Schrei nach Erlösung — ein wildes Getümmel innerlich bewegter Gestalten. Nur eine von ihnen ist so deutlich charakterisiert, dass wir sie mit bestimmtem Namen bezeichnen können: der hagere Knochenmann im Fellkleide, der vertrauteste Gegenstand von Donatellos Kunst, Johannes der Täufer. Er streckt rechts stehend als Chorführer über alle andern hinweg dem Erlöser die Hand entgegen, welche die Schale mit dem Taufwasser über seinem Haupte ausgegossen hat. Und der harmvolle Zug langer, banger Erwartung ist auch auf den anderen Gesichtern allen ergreifend ausgeprägt, vor allem in dem Antlitz des Greises, den Christus zu sich emporziehen will. Wir möchten ihn Adam benennen, wenn nicht das unerlässliche Charakteristikum der Nacktheit sich eher bei andern dieser langbärtigen Greisengestalten fände, als grade bei diesem. Auch die beiden vorn knieenden Frauen sind bekleidet, so dass es misslich erscheint, in einer von ihnen Eva zu erkennen. Donatello hat auf die Hervorhebung dieser Gestalten, welche sich das fünfzehnte Jahrhundert sonst so leicht nicht entgehen liess, mit Absicht verzichtet. Ihm kam es auf anderes an in diesen Reliefs, als auf biblisch-archäologische Treue.

Die enge Grabkammer, aus welcher der Gottessohn an's Licht steigt, haben wir in der zweiten Scene vor uns (b). Breit nimmt der Sarkophag die Mitte ein, ringsum liegen die Wächter sieben an der Zahl[1]), in Stellungen, wie sie die Enge des Raumes bot, dem Schlafe hingegeben. Pflanzenwerk schiesst zwischen ihnen empor; die Schilde, zum Teil mit sorgfältig ausgeführten Zeichen[2]) versehen, und Lanzen sind hier und da verteilt. Wie aber steigt Christus aus dem Grabe hervor? Nicht wie ein Triumphator über Tod und Hölle, sondern wie

---

[1]) Semper 2 p. 107 zählt nur drei.

[2]) Neben dem bekannten Symbol des Skorpions treten antikisierende Schildzeichen hervor: SPQR, ein Medusenhaupt, ein springendes Ross, auf dessen Rücken ein Amor tanzt.

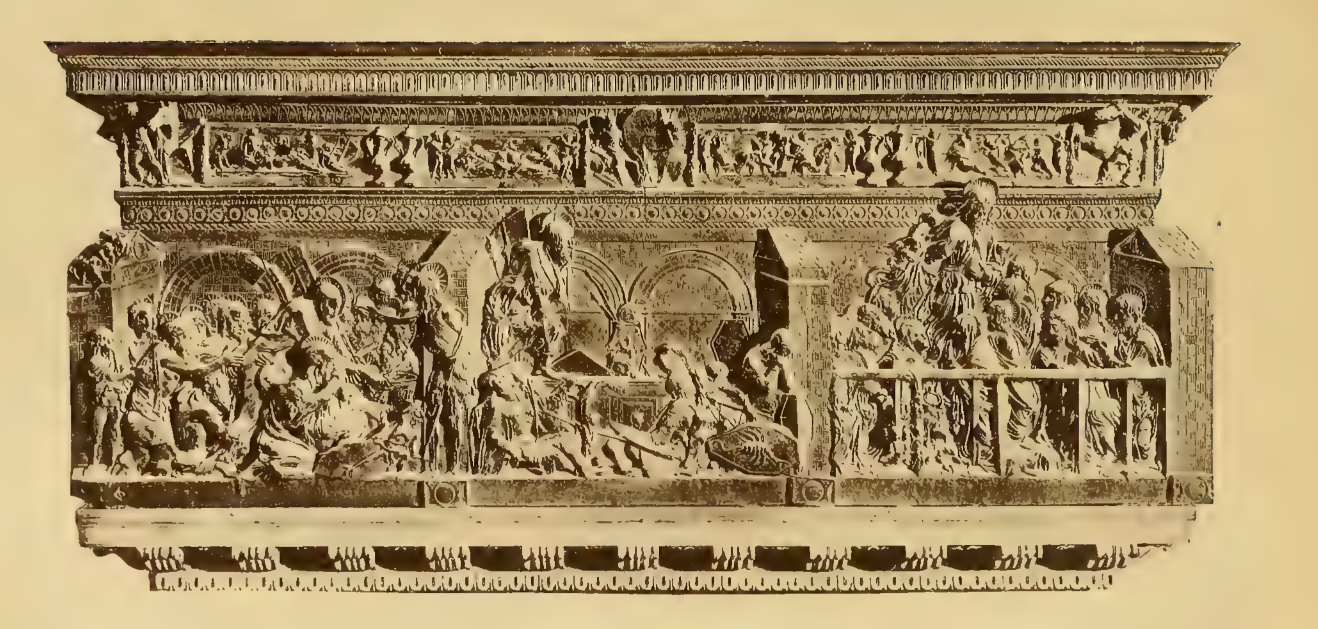
ein Bild des Todes selbst, der in beiden Händen statt der Kreuzesfahne die Sense halten könnte. Nicht sieghafte Göttlichkeit spricht aus seinem Antlitz, sondern tiefstes Leid, und wie einem Lazarus umgeben die Leichenbinden ihm Haupt und Schultern.

Christi Gestalt bildet auch nicht den Mittelpunkt, um welchen sich die realistischen Gruppen der Schläfer ordnen, wie sonst wol überall in den Darstellungen dieser Scene, sondern ist links zur Seite gerückt in die Ecke neben dem Mauerpfeiler, und der leere Raum über der Mitte wird durch ein an der Hinterwand aufgehängtes Arrangement von Waffen notdürftig ausgefüllt. Diese Anordnung entspricht so ganz dem entschlossenen Realismus in Donatellos späteren Reliefkompositionen, dass wir schon hierin den Eindruck seines eigensten Schaffens empfangen. Und dieser Eindruck wird gewiss nicht gestört, wenn wir nun bei Betrachtung der nächsten Scene erkennen, dass der scheinbar kunstlosen und beinahe saloppen Komposition doch die feine Berechnung künstlerischer Raumökonomie zu Grunde liegt.

Denn hier in der Darstellung der Himmelfahrt (c) war das Schwierigste zu leisten für den Reliefbildner: die Erhebung des Leibes über den irdischen Boden sichtbar und glaubhaft zu machen, noch dazu in einem Bildstreifen, dessen Niedrigkeit jeder Tendenz zur Höhenkomposition zu widerstreiten scheint. Die Aufgabe an sich war für Donatello nichts ungewohntes: In seinem Relief der „Schlüsselübergabe“ [1]) hatte er sie bereits einmal glänzend gelöst, aber durch malerische Mittel der Reliefperspektive, welche hier nachdem das Verhältnis der Normalfigur zu den Dimensionen der Kanzel einmal festgestellt war, nicht anwendbar erschienen. Ueberdies hätte die kompakte Masse des tektonischen Kernbaus, welche sich hinter und über den Figuren erhebt, jeden Versuch perspektivischer Wirkung Lügen gestraft. So war die Lösung der Aufgabe augenscheinlich nur auf dem Wege zu finden, den von ähnlichen Intentionen erfüllt Luca della Robbia in seinem Relief der Himmelfahrt Christi über der Sakristeitür im Dom eingeschlagen hatte (1446). Aber dort war freilich das Problem nicht so schwierig gestellt ge-

---

[1]) Im South Kensington Museum (n. 7629 Holzschnitt in Robinsons Katalog p. 15.) Vergl. unten p. 75.



KANZEL L VORDERSEITE



wesen. Die malerische Wirkung des polychromen Thonreliefs, die überredende Kraft einer gröfseren Entfernung vom Beschauer und die halbdunkle Beleuchtung unter der Kuppel des Doms kamen Luca zu Gute und gestatteten ihm in seinem Bildwerk ganz irdisch zu bleiben, das heisst ganz plastisch, und auf malerische Illusionsmittel, auf Wolken wie auf Engel, gänzlich zu verzichten. Der Bildner dieser Himmelfahrt war, das ist leicht einzusehen, so günstig nicht gestellt, um durch die Zeichnung und Modellierung seines Christus allein den Eindruck des Entschwebens und Sichloslösens von den Gefährten zu erreichen, der gerade Luca so meisterlich gelungen war.

So sehen wir denn auf niedrigem Erdhügel Christus noch stehen, in langem gegürtetem Rock; nur der Mantel darüber breitet sich aus und drei geflügelte Engel greifen in die Falten wie um ihn emporzutragen. Mit erhobener Hand und ernstem, ja wieder etwas mürrischem Gesicht blickt Christus auf die zu seinen Füfsen knieenden Jünger und Maria herab. Zärtlich schmiegen die Mutter und der Jünger, den er vor allen lieb hatte, sich an ihn und die Uebrigen drängen mit frommer Geberde sich hinzu, den letzten Abschied zu nehmen.

So ist notgedrungen hier ein anderes Moment stärker betont als dasjenige, worauf es eigentlich ankam; ja, erinnerten die Englein nicht an das Auffahren gen Himmel, wir könnten wol an eine Bergpredigt denken inmitten der andächtig lauschenden Gemeinde — um so eher, da wunderlicher Weise Christus ein Buch in der Linken trägt, wie ein Prophet oder Evangelist. Jedenfalls durfte diese Gestalt kein Gegenstück haben an der ganzen Kanzelseite, das ihr den Eindruck des Aufsteigens noch mehr vorweggenommen hätte, — und so erscheint uns jetzt die Anordnung der Christusfigur in der Auferstehungsscene in der Tat als ein Ergebnis künstlerischer Berechnung. Wie sie möglichst entfernt von jenem anderen Christus sich in die Ecke schmiegt, unfrei und in sich zusammengeduckt, bildet sie freilich den Höhepunkt für die mälich aufsteigende Linie der dichtgedrängten Gestaltenmasse in der Höllenfahrt. Aber es ist eben gewissermafsen nur die erste Arsis der Komposition, und nach langer Thesis hebt sich der Rythmus dann noch einmal zu einer zweiten mit höherer Note und stärkerer Instrumentation, um wieder langsam abzuschwellen und auszuklingen.

In diesem grossen Zuge des Ganzen tritt uns sichtlich ein Meister der Komposition entgegen, mag im Einzelnen auch hier und da eine schwächliche oder bizarre Wendung befremden. Aber auch hier machen sich dem sorgfältigen Beschauer Feinheiten bemerkbar, welche immerhin von der nimmer müden Erfindungskraft des Künstlers Zeugnis ablegen. Hat er doch in der „Höllenfahrt“ nicht vergessen, selbst die Spuren der Erschütterung, welche das Sprengen der Pforte verursachte, im Mauerwerk anzudeuten, und es hat ihn nicht in Verlegenheit gesetzt, dass der Schauplatz der Himmelfahrt nur unter freiem Himmel gedacht werden kann, nicht zwischen engen Steinwänden wie die beiden anderen Vorgänge. So ist denn hier geschickt mit einfachen Mitteln die Vorstellung eines Gartens angeregt durch ein hölzernes Geländer, das sich vorn zwischen den beiden Mauerstreben ausspannt und mit Pflanzen umrankt ist, die auch dazwischen am Boden wachsen. Das Geländer setzt sich in Sparrenpfosten fort, die trotz der Figurenfülle in perspektivischer Verkürzung zu bilden der Künstler Mittel und Wege gefunden hat, um auf diese Weise den Schein einer noch gröſseren Raumtiefe hervorzubringen.

Mit vollendeter Sicherheit und Freiheit also ist dies alles herausmodelliert, und mit besonderer Virtuosität der plastischen Wirkung. Denn trotz der scheinbaren Tiefe der Räume und der so täuschend körperhaft vorspringenden Zwischenmauern ist doch Alles nur in perspektivischer Verschiebung gegeben für den Standpunkt des Beschauers vor der Mitte der ganzen Langseite und das Relief erhebt sich nirgends mehr als 4—5 cm vom Grunde. Eine Figurenschicht legt sich immer auf die andere und die Flächen sind in sanften Uebergängen in einander verschmolzen. Es ist eine Weichheit und Flottheit der Behandlung, wie sie nur ein vielerfahrener Meister zu eigen haben kann. Mögen wir im Einzelnen zu mäkeln finden und in den Gewändern Schwülstigkeit, in der Komposition mitunter Verworrenheit und Ueberladung tadeln, der packende Eindruck des Ganzen und die Virtuosität der Durchführung lassen keinen andern Gedanken aufkommen, als dass Donatello hier mit eigener Hand tätig gewesen ist. Das ist freilich wol nur so zu verstehen, dass der Meister selbst den Entwurf geliefert und das Thonmodell für den Erzguss der

Hauptsache nach mit eigener Hand geschaffen habe. Wir wissen ja, dass Donatello in den letzten Jahren seines Lebens von den Heimsuchungen des Alters nicht verschont blieb, und es darf uns also nicht Wunder nehmen, wenn wir hier und da die Tätigkeit eines Gehülfen auch in den Gestalten dieser Reliefs verspüren. In der ‚Auferstehung' mag der Meister den Christus modelliert haben, auf den es ihm ankam, und die Ausführung der umhergelagerten Krieger nach seiner Skizze dem Mitarbeiter überlassen haben, der nun ein Uebriges zu tun vermeinte, wenn er die Schlafenden möglichst verworren durcheinander warf, so dass von einigen nicht mehr als ein Stück des Kopfes oder eine Hand zu sehen ist. Die Kleinarbeit vollends an Helmen und Schilden war ein zu mühsäliges Stück Arbeit für den halbblinden Donatello. — Mit fortschreitender Deutlichkeit macht sich die Mitwirkung einer fremden Hand bemerkbar in der ‚Himmelfahrt', wo im Allgemeinen die Behandlung des Haares und der Kleidung eine trockenere und ängstlichere ist. Doch auch in der Modellierung des — eigentlich knochenlosen — Körpers Christi und in der Bildung der Hände mit ihren kantigen, stumpf abgeschnittenen Fingern lässt sich die zahmere Ausdrucksweise eines Gehülfen nicht verkennen. Maria und Johannes und die sich unmittelbar anschliessenden Apostel sind innig empfundene Gestalten; aber wie bleierne Langeweile liegt es auf den letzten Aposteln rechts mit ihren ausdruckslosen Köpfen und eintönigen Geberden. Selbst in der Behandlung des Reliefs setzt hier eine andere Rechnung ein: anstelle des weichen Ineinanderfliessens der grossen Flächen tritt ein härteres, rundes Herausheben der einzelnen Gestalt. So scheidet sich hier in einer fast mathematisch streng zu ziehenden Linie das Flick- und Füllwerk von dem Kern der ursprünglichen Skizze.

Aber solche Zutaten verschwinden vor dem Geist Donatellos, welchen diese Reliefs in Wahrheit atmen. Glauben wir dies bisher mit Sicherheit erkannt zu haben, so bleibt uns nun die Verpflichtung, sie mit inneren festen Bezügen in die Geschichte seiner Reliefkunst einzuordnen. Dann dürfen wir hoffen, endlich den sicheren Boden gewonnen zu haben für die Betrachtung alles Uebrigen, was an Reliefschmuck unsere Kanzeln noch bieten.



Kanzel R. Teil des Puttenfrieses

IV

Donatellos Reliefkunst

Der Hang zum Malerischen, welcher das florentinische Relief des XV. Jahrhunderts beherrscht, ist ihm bereits von den Marmorbildnern des Trecento als forterbendes Verhängnis eingeimpft worden. In der mit bunter Marmortäfelung verkleideten Steinwand des Campanile oder an dem vielgliedrigen Zierwerk des Tabernakels in Orsanmichele treten uns die figürlichen Reliefs von kräftigem Rahmenwerk umschlossen wie eingelassene Bilder entgegen, welche in plastischer Greifbarkeit hinzustellen versuchen, was sonst nur der Maler als Illusion auf der Fläche wiederzugeben vermag, nämlich räumliche Tiefe und die Beziehung der Gestalten zu ihrer Umgebung [1]). Die unzulängliche Mischung der Stilweisen macht sich am augenfälligsten wol an Orcagnas Hauptstück auf der Rückseite seines Madonnenaltars bemerkbar, wo in der oberen Hälfte die in der Mandorla emporgetragene Himmelskönigin mit den symmetrisch geordneten Engeln auf reich mosaiciertem Grunde erscheint, wie sie Goldschmiede und Steinbildner als plastisches Reliefwerk auch sonst zu gestalten verstanden — während in der unteren die mit der Grablegung der Verstorbenen beschäftigten Apostel samt den trauernden Gläubigen in derber Wirklichkeitstreue geschildert sind, unter einer über-

[1]) Vergl. hierüber die lehrreichen Auseinandersetzungen Schmarsows Ital. Forschungen z. Kunstgesch. I. S. 157 ff. S. 234.

hangenden Felswand sich um den Sarkophag drängend: ein in Stein übertragenes Gemälde mit staffelförmiger Uebereinanderreihung der Figuren, wie sie auch in Orcagnas Wandfresken in S. Maria Novella die mangelnde Fähigkeit zu perspektivischer Bewältigung des Raumes und richtig bemessener Verjüngung ersetzen muss.

Unter dem Einfluss des Meisterwerkes von Andrea Pisano, zu dem er ein Gegenstück liefern sollte, gelang es Ghiberti an seiner ersten Bronzetür für S. Giovanni schon besser, die idealen Bedingungen des Flächenschmucks mit dem Verlangen nach malerischer Tiefe und Fülle, das auch ihm als echtem Florentiner im Blute steckte, in Einklang zu bringen. Aber es war mehr ein Kompromiss, der hier zu Stande kam, auf der Grundlage erlesensten Geschmackes und Bildnersinnes, als die vollendete Durchführung eines einleuchtenden Kunstprincips, — und fast einer Erlösungstat mochte es daher wol gleichen, da Ghiberti bei seiner zweiten Tür für das Baptisterium mit Entschiedenheit auf jene recht eigentlich bildmäfsige Anlage der Darstellungen zurückgriff, wie sie Orcagna und vielleicht am Campanile Giotto eingeführt hatten, nur ohne die gotische Verkünstelung des äusseren Rahmenwerkes. In den einfach rechteckigen Bildfeldern, die sich leicht eingetieft zwischen glatte Rahmenleisten einspannen, vermochte er in voller Freiheit und Schönheit wirkliche „Gemälde“ in Bronze zu schaffen, wie sie ihm nach dem Herzen waren.

Aber lange zuvor schon, ehe Ghiberti die Arbeit an der ersten Pforte vollendet, hatte ein Anderer auf dem Gebiete der Reliefbildnerei den eigentlich entscheidenden Schritt getan, und das unscheinbare kleine Werk, womit dies geschah, erhält durch dieses Zeitverhältnis eine besondere Bedeutung.

Donatellos Marmorrelief an dem Sockel der Nische seines h. Georg an Orsanmichele wird der Zeit nach doch wol ziemlich genau durch die Notiz bestimmt, wonach die auftraggebende Zunft im Jahre 1416 von der Domverwaltung einen Marmorblock zur Herstellung dieses Sockels verkauft erhielt [1]) und rückt somit chronologisch an die Spitze aller

---

1) Milanesi zu Vasari II 404. Es besteht kein Grund, die Herstellung der Nische mit dem Sockelrelief von derjenigen der Statue zu trennen, welche stilistisch

bekannten Reliefarbeiten Donatellos, nachdem der Verkündigungsaltar in S. Croce mit guten Gründen aus der Reihe der Jugendwerke ausgeschieden worden ist[1]). — Der Sockel unter dem Marmorbilde des ritterlichen Patrons der Harnischmacher ist wie bei den meisten anderen Nischen an Orsanmichele seitlich von zwei kurzen vierkantigen Pfeilern begrenzt, welche das Zunftwappen tragen. Dazwischen spannt sich die glatte Fläche zu ornamentalem oder figürlichem Schmuck aus; die quer hinübergeführten Gesimse der Pilaster geben ihr den unteren und oberen Abschluss. Das somit im engsten Verbande der Nischenarchitektur stehende Friesstück schmückte Donatellos gleichstrebender Genosse Nanni di Banco unter seinen Statuen des h. Eligius und der vier Patrone des Zimmerer- und Steinmetzgewerbes mit symmetrisch komponierten Hochreliefs, welche in ihrer lebensvollen Einfachheit und dem echt plastischen Charakter ein glückliches Studium antiker Vorbilder verraten. Ausser den erwähnten trägt nur noch ein vierter Sockel anderen als rein ornamentalen Schmuck, nämlich derjenige unter der Statue des h. Jakobus an der Südseite, und dieser zeigt wieder engen Anschluss an die Dekorationsweise Ghibertis, so dass man um seinetwillen bereits das ganze Werk, Nische und Statue, für ein Jugendwerk des Meisters erklärt hat. Hier ist in der Mitte des Sockelstreifens zwischen seitlichen Rankenornamenten wieder ein compasso von jener Form, wie an den Baptisteriumstüren, angebracht und die hineingefügte Scene der Enthauptung des Heiligen sieht aus wie die Uebertragung eines Ghibertischen Reliefs in Marmor[2]) — dies alles eine interessante Bestätigung dafür, dass um 1420 diese malerisch überfüllten Reliefbildchen in gotischen Vierpässen so sehr dem allgemeinen Geschmack ent-

---

nach allgemeinem Urteil in eben die von dem genannten Datum bezeichnete Periode gehört. Binnen 10 Jahren sollten nach dem Beschlusse vom Jahre 1406 (Semper [1] p. 77) die Zünfte sämtlich ihre Statuen aufgestellt haben. Vergl. Tschudi, Donatello e la critica moderna p. 7.

1) Semper [2] p. 56. Uebrigens ist dies Werk seiner Anlage nach eher mit den Nischenfiguren und -gruppen am Campanile und Orsanmichele in Vergleichung zu bringen und hat auf die Bezeichnung als Relief nur in einem beschränkten Sinne Anspruch.

2) Schmarsow, Florentiner Studien II (National-Zeitung 12. März 1889).

sprachen, dass man sie auch dort verwendete, wo eine tektonisch ohnehin genau umgrenzte Fläche zu breiterer Entfaltung im Sinne echter Steinskulptur gewissermafsen herausfordern musste.

Donatello gieng seinen eigenen Weg, da er für die Statue des h. Georg ein richtiges Predellenstück schuf, wie es mit den Taten des Heiligen geschmückt die Staffel so manches Altargemäldes bildet. Flach wie die Nische selbst, in auffailendem Gegensatz zu allen anderen, ist auch das Relief; die tektonische Verwendung bedingte strenge Symmetrie der Komposition, welche sich dem entsprechend klar und einfach entfaltet. Zwischen der Drachenhöhle hier, dem Königspalast der kappadokischen Prinzessin dort dehnt sich die freie Bühne, der Schauplatz des Kampfes, welchen das zitternde Mädchen mit ihren Gebeten begleitet. Halbabgewendet, in energisch geschlossenem Kontur lässt Donatello den gepanzerten Ritter in den Grund hineinsprengen, — so wie der Maler Raphael es schliesslich unter dem sichtlichen Eindruck dieses Reliefs auch nicht besser zu machen wusste. Für diese prächtige Figur hat sich Donatello weder bei dem Reiterrelief am Campanile noch bei dem Grabmal des Wilhelm von Narbonne [1]) Rats erholt: sie wuchs ihm zu aus der gestaltenden Kraft des energischen Raumgefühls, welche das ganze Relief sichtlich durchdringt. Denn nicht genug an den schräg gestellten Seitenkulissen des Drachenfelsens und der Königsburg — eine perspektivisch gezeichnete Reihe knorriger Olivenbäume führt über welliges Terrain hin den Blick noch weiter in die Tiefe und leicht hingesetzte Wolkenfetzen auf dem Reliefgrunde suchen die Empfindung landschaftlicher Ferne hervorzulocken.

Mit sichtbarer Freude am Neuen, Unerhörten ist dies alles in den Grund hineingezeichnet, und wenn die noch ungeübte Hand auch öfters irre gegangen, wie in den Blendbogen des

---

1) Ital. Forschungen z. Kunstgesch. I. 189.

2) Ein Blick auf Benedetto da Majano's Kanzelreliefs in S. Croce kann uns zeigen, in wie hohem Grade die florentinische Marmorbildnerei auch auf der Höhe ihrer Vollendung dem verführerischen Einfluss des Bronzestils ausgesetzt war. Diese virtuosen Leistungen des Meissels scheinen nicht blos in ihren Zielen, sondern auch in ihrer Ausdrucksweise unmittelbar mit Ghibertis ‚Paradiesespforte‘ wetteifern zu wollen.

Gebäudes rechts oder gar dem Versuch, hier einen Einblick in die gepflasterte Flurhalle zu geben, — wo gab es vor 1420 in Florenz auch auf Wandbildern und Gemälden besser gelungene Perspektivkonstruktionen zu schauen?

Es fällt nicht schwer, sich von dem grundverschiedenen Charakter dieses Werks im Vergleich zu Ghibertis Reliefbildern zu überzeugen, obgleich die angewandten Darstellungsmittel, perspektivische Verkürzung und Uebergang vom Hochrelief zum zartesten Flachrelief, doch genau dieselben scheinen. Der zunächst entscheidende Grund für den so ganz verschiedenen Eindruck liegt freilich nahe genug: dort haben wir es mit Bronzereliefs zu tun, hier mit einem Marmorrelief, — und die Bedeutung dieses eigenartigen Werkes besteht eben nicht zum kleinsten Teil auch darin, dass es bei gleichem Streben nach freier Raumentfaltung den echten Steinstil vertritt im Gegensatz zum Bronzestil. Lag doch die Gefahr einer Vermischung beider Stilarten in jener Uebergangsepoche nahe genug, wie das erwähnte Reliefbildchen mit der Enthauptung des h. Jakobus beweisen kann. Donatello war dazu berufen, neben dem vollendet ausgebildeten Bronzestil Ghibertis im Wettstreit des Kunstschaffens auch die grundsätzlich verschiedenen Vorausbedingungen und Gesetze des Marmorreliefstils zur Geltung zu bringen.

Man muss sich die historischen Bedingungen vergegenwärtigen, unter welchen die Kunst, Bildwerke für den Erzguss zu formen, in Florenz ihren Anfang genommen hatte. Der Schmuck dreier bronzener Prachttüren gab dazu nicht blos die äussere Veranlassung, sondern wirkte vermöge der besonderen Natur der hier gestellten Aufgabe auch sichtlich auf die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksweise. Den Weg, welchen Andrea Pisano zu einer plastischen Gestaltung des Türschmuckes gewiesen[1]) verfolgt auch Ghiberti bei seiner ersten Tür in der wesentlichen Anlage der Reliefs. Er stellt seine Figürchen innerhalb des von dem gotischen Vierpass abgezirkelten Raumes der glatten Türfläche auf schmale, von Laubknäufen getragene Konsölchen, welche sich dann, wo die Scenerie es verlangt, auch zur Wiedergabe von Felsterrain auswachsen, das die Ecken

1) Vgl. Schmarsow, Andrea Pisano. Preuss. Jahrbücher LXIII p. 165.

des Vierpasses füllt. In den Reliefs selbst erscheint Alles, was zur Andeutung des Schauplatzes gehört, ebenso wie die Figuren auf der glatten Türfläche wie aufgeheftet, und in jedem Augenblick bleibt dem kundigen Beschauer das Verfahren des Modelleurs für Goldschmiedearbeit oder Erzguss gegenwärtig, welcher auf dem festen Modellierbrett die Wachsform aufträgt und ausarbeitet und für den daher eben diese Fläche ein Gegebenes ist, das er in jedem Falle zu respektieren hat.

An Ghibertis zweiter Tür ist dieses Bewusstsein tektonischer Festigkeit bis zu einem gewissen Grade durch die Eintiefung der Türfelder beeinträchtigt; die für unsere Vorstellung notwendig existierende innere Türfläche sind wir genötigt uns etwas weiter zurück zu denken und das Gefüge der Längs- und Querleisten tritt als konstruktives Element fast ausschliefslich hervor. Doch um bezüglich der Stärke und Tiefe der ganzen Türwandung unserer Vorstellung nicht allzuviel zuzumuten, hat der Künstler zu dem eigenartigen Auskunftsmittel gegriffen, die unteren Teile der Reliefs schubkastenartig über den inneren Rahmen hervorzuziehen, so dass die vorderen Figuren in der Tat rahmenlos frei in der Luft stehen, ohne Fühlung mit der tektonischen Fläche, auf welche sie vielmehr ihren Schatten werfen[1]).

Im vollen Gegensatz gegen dieses Verfahren des Bronzebildners, das zur voll ausgerundeten Freifigur als der letzten Konsequenz der auf einen Wettstreit mit der Malerei ausgegangenen Reliefkunst führte, arbeitet Donatello in seinem Predellenstück an Orsanmichele als echter Steinbildner von der Oberfläche in die Tiefe des Marmorblockes hinein und holt daraus die Gestalten und den Raum heraus, die er dar-

---

[1]) In der Verteidigung Ghibertis gegen den namentlich hieraus abgeleiteten Tadel G. Hauck's (Preuss. Jahrbücher LVI p 13) ist H. Lücke (Grenzboten IV p 490 f.) zu weit gegangen, wie er in dem wesentlichsten Punkte berichtigend nachher selbst anerkannt hat (a. a. O. p. 613). Doch wird man den Hinweis auf den Einfluss der Beleuchtung durch grelles, von allen Seiten auffallendes Tageslicht, welcher diese Reliefs an ihrem Platze stets ausgesetzt sind, immerhin als berechtigt anerkennen müssen. Ghiberti selbst war sich des Unterschiedes in der Beleuchtungsart augenscheinlich bewusst, wie ein Blick auf die Reliefs der Arca di S. Zanobi beweist. Hier ist mit Rücksicht auf die geschlossene Beleuchtung im Innern des Doms die Erhebung der Vordergrundsfiguren eine weit geringere.

stellen will. Das Gegebene ist ihm die Fläche des Steins und die Randgliederung oben und unten stellt die Stärke der Schicht dar, welche bis zum Grunde des Reliefs davon abgetragen worden ist. In die Tiefe des Steingrunds hinein sprengt der Ritter mit seinem Ross, zieht sich die Wandung der Felshöhle und des Gebäudes: diesen Weg nahm auch der Meissel in der Hand des Meisters. Auf der innigen Einheit von Gedanke und Ausführung, von Erfindung und Technik beruht die keusche Stilreinheit dieses Werkes, und diese eben bedingt seinen künstlerischen und historischen Wert. Der zerstörende Einfluss des Malers Orcagna, der nur durch Beeinträchtigung der plastischen Form die Illusion der Raumerfüllung zu erkaufen wusste, erscheint hier überwunden, insofern als mit den eigensten Mitteln der Steinskulptur weit Kühneres unternommen und geleistet ist. Dass der Versuch des namenlosen Künstlers des Jakobustabernakels, Ghiberti nachzuäffen, dagegen nicht aufkommen konnte, ist nur natürlich. Aber auch Nanni di Banco's Zurückgehen auf die Antike tritt an Bedeutsamkeit weit dahinter zurück. Seinen zierlich, fast im Vollrund ausgeführten Genrefiguren gegenüber wird man den Gedanken an Terrakottabildwerk nicht los. Donatello hat vor ihm in diesem Werke nicht blos das feinere Stilgefühl des Marmorkünstlers voraus, sondern auch die lebhafte Mitempfindung für die neue Kunst des Jahrhunderts, welche überall ein Gesamtbild sei es auch nur eines kleinen Ausschnitts der Wirklichkeit sehen will, überall das Leben in der Totalität seiner Erscheinung, wie es kaum erst die Malerei in jenen Tagen zu bewältigen vermochte. Und so fragen wir wol mit Recht: woher nahm der Steinbildner Donatello die Anregung zu einem so kühnen und energischen Versuch, der Marmorplatte eine Raumtiefe abzugewinnen, wie sie bisher noch keiner der florentinischen Skulptoren auch nur annähernd erreicht hatte?

Wenn uns wahr berichtet wird, dass der jugendliche Donatello sich auch in der Ausschmückung von Hochzeits- und Sterbetruhen, wie sie damals in Florenz üblich waren, mit figürlichen und ornamentalen Flachreliefs in vergoldetem Stuck und in Verbindung mit farbiger Malerei betätigt habe [1]), so

---

[1]) Vasari ed. Milanesi II 150 (im Leben des Dello Delli).

mag uns diese handwerkliche Kunstfertigkeit wol als eine Vorbereitung auf solche Arbeiten, wie die hier in Rede stehende, erscheinen. Zumal im Hinblick darauf, dass auch später diese ‚Cassoni', wie erhaltene Beispiele lehren, gern mit Einblicken in Strafsen- und Häuserperspektiven ausgestattet wurden. [1]) Aber dies bleibt nur ein Hinweis auf verwandte Arbeitsgelegenheit, da es sich auch an dem Sockel der Georgsnische um die Ausfüllung eines langgestreckten Feldes handelt, wie bei den Deckeln und Vorderwänden jener Holztruhen, und wir uns die Zuhülfenahme von Bemalung zur stärkeren Hervorhebung der Linien von Halle, Fels, Hügeln und Bäumen auch hier gern angewendet denken. — Das entscheidende Moment liegt doch in der Energie und Sicherheit der perspektivischen Zeichnung, welche dieses Relief in so überraschender Weise bekundet — und diese verweist uns mit aller Entschiedenheit auf die Bemühungen um eine wissenschaftliche Begründung der Perspektive, wie sie von Filippo Brunellesco, Antonio Manetti u. A. gepflegt wurden. Eine Darstellung wie die unter der Georgsnische kann nicht anders entstanden sein, als im nahen Zusammenhange mit Brunellesco's perspektivischen Ansichten des Baptisteriums und der Piazza de' Signori [2]). Manetti versetzt diese freilich bereits in den Anfang des Jahrhunderts [3]), aber es wäre zu fragen, warum dann erst so viel später die neue Fertigkeit sich in Werken der Kunst betätigt, erst nach 1420 bei Masaccio und einige Jahre früher bei Donatello. So muss dem unscheinbaren Predellenrelief an Orsanmichele auch für die allgemeine Kunstgeschichte seine Stellung als epochemachende Leistung gewahrt bleiben. Es ist die erste Betätigung eines Programms, wie es in den Malereien der Brancaccikapelle seine vollendete künstlerische Ausführung gefunden hat.

Und vergleichen wir nun unter diesem Gesichtspunkte der

---

[1]) Ein Gemälde von einer Hochzeitstruhe mit der Ansicht des Domplatzes in der Akademie (Sala V, No. 1.) — Sehr interessant ist ein ganz flaches Stuckrelief in ovaler Form, im South Kensington-Museum, für das eine ähnliche Verwendung anzunehmen ist. Die Darstellung, Madonna tronend zwischen zwei Heiligen, auf den Stufen im Vordergrund zwei musizierende Engel, geht in den Typen und der Gewandbehandlung ganz deutlich auf Donattellos Sienesisches Relief zurück.

[2]) Milanesi, Operette istoriche di Antonio Manetti p. 85 ff.

[3]) a. a. O. p. 82 ff.

perspektivischen Behandlung noch einmal speziell Donatello's Werk mit denjenigen Reliefs Ghiberti's, mit welchen er augenscheinlich seine Arbeit für die dritte Bronzetür begann und die immer noch eine beträchtliche Anzahl von Jahren vorwärts liegen, so wird uns recht klar, worin der Unterschied beruht. In Donatellos Relief ist es die Vereinigung von echt plastischem Bildnersinn mit dem perspektivisch-mathematischen Calcul des Hintergrundes, die ihm seine Wirkung sichert; aus Ghibertis Reliefs spricht ein durchaus malerisches Empfinden, von angeborenem Schönheitsgefühl geleitet. Donatello konstruiert den Schauplatz einer geschlossenen Handlung aus einem bestimmten Augenpunkt, Ghiberti verschmilzt auch eine Mehrheit von Scenen zu einem abgerundeten Ganzen von fein empfundener Linienharmonie. Sein Raumgefühl liegt gewissermafsen in seinen Fingerspitzen, mit denen er im weichen Thon die feinsten Unterschiede der Körperlichkeit herausmodelliert. Fast möchte man sagen: Donatellos Reliefkunst ist von der Linienperspektive beherrscht, diejenige Ghibertis von der Luftperspektive.

*

Dieses Verhältnis kommt nun auch zum Ausdruck, da sie Beide berufen waren, an demselben Werk mitzuarbeiten, an den Reliefs nämlich für den Taufbrunnen in Siena. Ghiberti welcher etwa zehn Jahre brauchte, um die beiden ihm übertragenen Darstellungen zu liefern — 1417 aufgetragen wurden sie 1427 abgeliefert [1] — steht in der ersten, der Verhaftung Johannes des Täufers vor Herodes noch ganz auf dem Boden seiner Reliefs an der ersten Tür des Baptisteriums. In der Anordnung der Scene und der Behandlung der Architektur schliesst sich diese Arbeit aufs engste der Handwaschung des Pilatus in jener Relieffolge an. Die Taufe Christi dagegen nähert sich — obwol im Einzelnen noch ungelenk und eines der schwächsten Werke Ghibertis — bereits sehr der Be-

[1]) Im Guss vollendet waren beide Reliefs augenscheinlich bereits 1425 Daher hat es auch wenig zu sagen' dass die zuerst fertig ciselierte und zur Ansicht nach Siena gesandte ‚storia' die Taufe Christi war. S. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese II p. 89 ff. p. 119 ff.

handlungsweise der Reliefs an der zweiten Tür. In beiden aber tritt uns die Arbeitsweise des Bronzebildners deutlich entgegen in den grofsen Flächen freien Grundes und der wechselnden Erhebung der Figurenschichten.

Donatello erweist sich auch hier, trotz des Materials, für welches er arbeitet, als der konsequente Perspektivenzeichner und der geschulte Steinbildner, welcher dem Ganzen die gleichmäfsige Verteilung der höchsten Höhen des Reliefs wahrt und nur in die Tiefe unbeschränkt eindringt, um ihr den Schein der Raumerweitung zu entlocken. In die obere Hälfte der Tafel ist ein kompliziertes Bild architektonischer Innenräume hineingearbeitet, ganz so, als wenn es durch schichtenweises Abtragen des Materials dem Marmor abgewonnen wäre. Gewisse Absonderlichkeiten, wie die vorspringenden Balken in den Pfeilern der vorderen Arkadenreihe und die in der stützenden Mauer angedeuteten Steinlücken entsprechen genau dieser Arbeitsweise; sie wollen zugleich den Verlauf der perspektivischen Linien nach ihrem gemeinsamen Verschwindungspunkt in der Mitte der Tafel recht schulgemäfs eindringlich und augenfällig machen. — Mit scharfem Strich ist diese Hälfte des Reliefs von der unteren Region mit dem dramatisch bewegten Gastmal des Herodes geschieden, nur durch Sekundärscenen lose damit verknüpft. Und dieser mangelnden organischen Einheit wegen darf man mit Recht fragen, ob in diesen Baumeisterphantasieen mit ihrem Kleinkram von Quadermauern, Pfeilerstellungen und Treppenanlagen sich nicht fremde Erfindung dazwischen schiebe, diejenige Brunellescos oder, was für diese Jahre und diese etwas kleinliche Art vielleicht zutreffender sein würde, Michelozzos. Das Verhältnis hätten wir uns also ähnlich zu denken, wie bei dem grofsen Madonnentondo am Dom zu Siena, wo auch ein direktes Neben- und Miteinanderarbeiten der beiden Werkstattgenossen anzunehmen ist[1]), oder wie es die gemeinsam ausgeführten grofsen Grabdenkmäler in diesen Jahren überhaupt mit sich brachten.

Für Donatellos Selbständigkeit als Reliefbildner bleibt auch so noch genug übrig in der so klar und schön komponierten Scene des Vordergrundes. Zu Seiten der langgestreckten

---

[1]) Schmarsow, Donatello p. 27 und 35.

Tafel kristallisieren sich in zwei Gruppen die Gestalten um die beiden Hauptpersonen: den entsetzten König hier, das noch im Tanzschritt begriffene und doch vor dem Anblick des blutigen Hauptes erschauernde Mädchen dort. Aus dieser Abgewogenheit der Komposition, wie aus der fliessenden Behandlung der Gewänder und den scharf profilierten Römerköpfen spricht antiker Einfluss, an den ja auch eine Gestalt wie die der kappadokischen Prinzessin auf dem Georgsrelief bereits zu denken zwingt.

Die oft erwähnte Erzählung Vasaris [1]) von dem Sarkophag in Cortona, den Donatello zufällig entdeckt und Brunellesco auf seinen Bericht hin sofort aufgesucht und abgezeichnet habe, ist ihrem eigentlichen Sinne nach noch nicht verstanden worden. Wir müssen doch, die von Vasari hervorgehobene Seltenheit derartiger Ueberreste alter Kunst zu jener Zeit und den Nimbus des Antik-Klassischen immerhin in Rechnung gezogen, ausdrücklich fragen, was denn an jenem uns noch heute erhaltenen Werke die beiden Meister mit solcher Bewunderung erfüllt habe [2]). Technische Vorzüge in der Behandlung des Marmors dürften es kaum gewesen sein, denn hierin stand die florentinische Kunst mindestens auf der selben Höhe; auch in der Lebendigkeit der Bewegung, der Kühnheit der Zeichnung durften Brunellesco's Opferung Isaaks und Donatello's Drachenkampf wol damit wetteifern. So bleibt nur die in diesem Exemplar allerdings noch ziemlich frische Bildung des Nackten und die ganze Behandlungsweise des Reliefs und Anlage der Komposition übrig. Diese geht hier in der Tat noch sichtbar auf gute griechische Muster zurück und ist nicht ohne Feinheit abgewogen [3]). Ohne schwülstige Figurenanhäufung ist das

---

1) Vasari ed. Milanesi II 412.

2) Weder Milanesi noch Semper, die mehrfach darauf verweisen, haben sich die Mühe genommen, den Sarkophag selbst oder eine Abbildung anzusehen; denn sie geben Beide an, dass er die Darstellung eines Centaurenkampfes enthalte. Publiziert ist die Vorderseite in Photographie von Alinari (N. 9662), ferner bei Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst II 38, 443 und Archaeol. Zeitg. 1845 (III) Tf. 30. (mit den Nebenseiten), dem Inhalt nach besprochen von Gerhard a. a. O. und Klügmann Arch. Zeitg. 1869 (XXVII) p. 31. Kentauren kommen nur als Gespann am Wagen des Dionysos darauf vor, der im Kampf mit den Indern dargestellt ist. Der Arbeit nach gehört der Sarkophag zu den besten römischen Exemplaren.

3) Von links stürmt Dionysos mit Nike als Wagenlenkerin auf einem von zwei Kentauren gezogenen Streitwagen einher, dem sich ein ganz nackter, beschildeter

Ganze nach den Gesetzen eines echten Friesreliefs in einreihiger Anordnung durchgeführt. Die Komposition hat einen kräftigen Zug von links nach rechts, gliedert sich aber deutlich in zwei Flügel mit starker Betonung der Ecken und einer Cäsur in der Mitte, wo die Gestalten sich von einander kehren und die einzige En-face-Figur hervorspringt. So ist die fortlaufende Bewegung des Frieses durch eine symmetrische Anordnung wieder in sich zusammengeschlossen, wie von einem letzten Nachklang der Gesetze edelsten, von der griechischen Kunst zur Entfaltung gebrachten Marmorreliefstils berührt. Wir glauben gern, dass unter den wenig zahlreichen Beispielen antiker Reliefbildnerei, welche damals in Toskana über der Erde vorhanden waren, sich keines befand, das an Reinheit des Stils sich mit diesem messen konnte und meinen den Eindruck zu verstehen, den es auf ein empfängliches Auge ausüben musste. Da wir keinen Anlass haben, an einem tatsächlichen Kern in Vasaris Anekdote zu zweifeln, so würde es sich nur fragen, in welche Zeit etwa die Bekanntschaft Donatello's mit diesem hervorragenden Werke griechisch-römischer Skulptur fallen dürfte. Und da ergeben sich die Jahre, wo ihn sein Auftrag für den Dom in Orvieto (1423) und für das Taufbecken in Siena (vollendet 1427) öfters nach der umbro-toskanischen Grenze geführt haben werden, als nächste Anhaltspunkte[1]).

Es wäre nun freilich sehr falsch, einen engeren Zusammenhang zwischen diesem Sarkophagrelief und der Bronzetafel in Siena konstatieren oder einen direkten Einfluss desselben auf Donatellos Stil, wie es Semper tut, annehmen zu wollen. Aber Vasaris Histörchen mag, richtig verstanden, zur Lösung des Rätsels, welches diese Arbeit Donatellos aufgiebt, immerhin bei-

---

Krieger entgegenstellt. Dann erscheint en face gesehen eine Pansfigur, mit erhobenem Pedum, als Ortsgottheit gedacht. In der rechten Hälfte bilden ein verfolgender und ein sich verteidigender Satyr mit einer Gestalt zu Pferde eine in Bewegung nach rechts begriffene Gruppe. Diese berittene Gestalt hat durch die weibliche Bildung der Brust ein amazonenhaftes Aussehen erhalten; sie ist, wie Klügmann a. a. O. nachgewiesen, aus Nachlässigkeit von der benutzten Vorlage, einer auch sonst vertretenen Amazonomachie, herübergenommen. Dieser Gruppe kehrt sich eine zweite, nach links hin gewendete entgegen, in welcher ein Satyr das sich aufbäumende Ross eines im Herabsturz begriffenen Besiegten am Zügel gefasst hat. Die Andeutung eines Stadttors dient ihr als Hintergrund.

[1]) Semper 2 p. 33.

tragen. Denn im Gegensatz zu dem theoretisierenden In-die-Tiefe-gehen der oberen Hälfte wirkt in der unteren die Schmalheit der Bühne, der Isokephalismus der Figuren, die nach Gleichgewichtsmomenten abgewogene Komposition doppelt auffällig. Im ganzen Umkreis der früheren und gleichzeitigen toskanischen Reliefbildnerei findet sich nichts, was so ausgleichend und beruhigend auf Donatellos Reliefstil hätte einwirken können. So kommt uns Vasaris Erzählung von dem Sarkophag in Cortona eben recht, um auch durch eine äufsere Tatsache das Studium und den steigenden Einfluss der Antike zu beglaubigen, den die Werke dieser Zeit ohnehin laut genug verkündigen.

Denn dies sind die Jahre, in denen die allegorischen Gestalten der Grabmäler entstanden und die unmittelbar der römischen Antike nachgeahmten Reliefs Michelozzos in Montepulciano. Und worin spräche die Anregung durch die Antike sich deutlicher aus als in der Reihe köstlich bewegter Puttendarstellungen, welche Donatello jetzt in Angriff nahm? Die Reliefs der tanzenden und musizierenden Knaben an den Brüstungen der Kanzel in Prato und der Orgelbühne im Dom zu Florenz sind richtige Marmorwerke, trotz der verschieden starken Ausrundung der Figuren von gleichmäfsiger Oberfläche, wie von einer Glasplatte überdeckt. Sie sind tektonisch bedingt durch die umrahmenden Säulchen und die Randleisten oben und unten und auf farbigen Grund gesetzt gleich dem Bildwerk eines griechischen Tympanon.

Aber wichtiger als diese mehr dekorativen Arbeiten ist uns das Werk, welches der erneuten unmittelbaren Berührung mit der Antike während Donatellos Aufenthalt in Rom seine Entstehung verdankt: die Grablegung Christi am Tabernakel der Cappella de' Benefiziati in S. Peter. Der äusseren Zurüstung nach gleicht dieses Relief Donatellos noch mehr als irgend ein anderes bisher einem Gemälde, denn ein Stück Rahmenleiste wird unten sichtbar und zwei Putten heben einen darüber gespannten Vorhang, so dass die Darstellung nach oben und den beiden Seiten ohne feste Grenze verläuft, als wenn wir nur ein Stück des Ganzen zu sehen bekämen. Und wie ein Gemälde ist es auch durchgeführt, flach und zart, so dass die Umrisse mancher Figur in der Tat nur wie mit der Spitze des Meissels hingezeichnet erscheinen. Trotzdem fehlt jede Spur der An-

deutung eines Hintergrundes und nach der Weise eines antiken Friesreliefs sind die Figuren geordnet. Einer lebhaften Bewegung von links nach rechts giebt die symmetrisch komponierte Mittelgruppe um den Sarkophag Halt und Gleichgewicht. Nirgend hat Donatello ein so schönes Ebenmafs der Komposition bei aller Leidenschaft des Empfindungsausdruckes, nirgend einen solchen Schwung der Formen und der Bewegungen erreicht wie in diesem Werk, in welchem der monumentale Geist der ewigen Stadt zu Worte kommt. — Durch gleiche Gröfse und Innigkeit der Empfindung ausgezeichnet schliesst sich in der Art der Behandlung und insbesondere durch die genaue Aehnlichkeit des Christuskopfes das schöne Relief der Pietà im South-Kensington-Museum auf's engste an, mit der Halbfigur des von zwei Engeln aufrecht gehaltenen Heilands, während drei andere klagende im zartesten Relief auf dem Hintergrunde angedeutet sind. [1]) Auch dieses Relief ist wie ein Gemälde umrahmt, aber doch rein plastisch in seiner Gesamthaltung und von antikem Geiste durchweht in dem herrlichen Christuskörper und den über das Kindliche hinausgehobenen Engeln.

Um so lehrreicher ist es zu sehen, wie auf einem dritten Werk Donatellos, welches mit den genannten zusammen unleugbar den Höhepunkt seiner Ausbildung des Marmor-Flachreliefs bildet, das Ringen um eine malerische Behandlung auf's neue aufgenommen wird. Es ist die Darstellung der Schlüsselübergabe im Kensington-Museum [2]), seit Langem als eigenhändige Arbeit des Meisters anerkannt. Liesse die meisterhafte Behandlung des Flachreliefs noch einen Zweifel, so würde der Hinweis auf die frappante Uebereinstimmung in den Gestalten der knieenden Madonna, den tiefäugigen Charakterköpfen der Apostel, der Bildung und der Bewegung der Hände, der Anlage und Faltengebung der Gewänder zu der Gewissheit berechtigen, dass dieses Werk in die unmittelbare Nähe jener römischen Grablegung gehört. Es lässt sich vermuten, dass es mit dieser auch die Entstehung während des römischen

---

[1]) South Kensington Museum, Italian Sculpture etc. A descriptive Catalogue by J. C. Robinson. No. 7577. Lichtdruck bei Semper [2] p. 58.

[2]) Robinson a. a. O. nr. 7629 mit Holzschnitt p. 16. Gipsabguss in der Donatello-Ausstellung in Florenz. — Stilistisch gehört hierher auch das Relief der Himmelfahrt Mariae am Brancaccigrabmal in Neapel.

Aufenthaltes — worauf der Gegenstand der Darstellung hinweisen würde — ja selbst die ursprüngliche Bestimmung als Schmuck eines Tabernakelaufbaus geteilt hat. [1]) In der Annahme einer Berechnung auf Untenansicht dürfte wenigstens die geistreiche Art, wie hier auf langgestrecktem Friesstreifen die Figuren mit ihrer räumlichen Umgebung in Beziehung gesetzt sind, ihre beste Erklärung finden. Die Scene ist auf der Spitze eines Hügels gedacht, von der aus sich ein Blick in die Ferne eröffnet. In zwei geschlossenen Gruppen symmetrisch verteilt stehen die Jünger einander gegenüber, die hinteren links mit abfallender Höhe der Kopflinie scheinbar etwas niedriger,, als wenn ihre Reihe sich den Abhang hinabzöge. An der Spitze der einen Gruppe die knieend emporblickende Madonna, an der Spitze der anderen Petrus, in demütiger Haltung die Schlüssel empfangend, welche der auf Wolken dazwischen tronende Christus ihm mit ernster Geberde herabreicht. Die eigentliche Handlung ist also wiederum geschlossen im Vorderplane zusammengehalten und könnte füglich auch vor einem durchaus neutralen Hintergrunde stehen im oblongen oder halbrund geschlossenen Felde. Nun dehnt sich aber rechts und links und in der Lücke, welche die Figurenreihe in der Mitte teilt, die Landschaft scheinbar in weite Ferne. Ein Wäldchen von Lorbeerbäumen ist rechts angedeutet, und links zieht sich eine Einzelreihe von Bäumen in starker Verkürzung über niedrige Hügel hin, wie auf dem Relief mit dem Drachenkampf. In der Mitte senkt sich der Abhang in's Tal hinab, aus dem wieder Baumkronen heraufgrüſsen: so ist mit meisterhafter Berechnung auch für den Eindruck der Höhe, in welcher Christus schwebt,

[1]) Dass es jemals wirklich dazu verwendet worden sei, soll nicht gesagt sein. Nach einer hübschen Conjectur C. von Fabriczys (Archivio storico dell' arte I 187) scheint es vielmehr bereits im XV. Jahrh. im Besitz der Medici gewesen zu sein. In dem Inventar von 1492 (Müntz, Les collections des Medicis p. 63) wird erwähnt: Quadro di marmo, chornicie di legname atorno, entrovi di mezo rilievo, una Accensione di mano di Donato. In ihrer eigentümlichen und in der florentinischen Kunst sonst nicht nachweisbaren Komposition mochte die Schlüsselübergabe von dem nicht sehr kundigen Verfasser des Inventars leicht für eine „Himmelfahrt" angesehen werden. Am Ende des 16. Jahrh. befand sich das Relief im Besitz der Salviati, (Bocchi e Cinelli, Le bellezze di Fiorenza p. 185) in welchen es etwa durch Erbschaft von Lorenzo's de' Medici Tochter Lucrezia, der Gattin des Jacopo Salviati gelangt sein konnte. Der alte Holzrahmen ist noch erhalten.

das Auge gewonnen — ein plastisches Werk, das in seiner diskreten Durchführung einen Maler beschämen könnte! [1])

So vereinigen sich in höchst charakteristischer Weise auf dieser Marmorplatte Einflüsse der Antike und echt florentinische Lust an der Bewältigung des Räumlichen mit einander unter der strengen Zucht des Flachreliefstils, der in dieser Blütezeit seines Schaffens sich mit Entschiedenheit als das ausschlaggebende Moment in Donatellos Reliefbildnerei erweist. — Die Erinnerung an Ghiberti kann auch hier deutlich machen, wie selbständig schöpferisch Donatello seinen eigenen Reliefstil zur Ausbildung gebracht hat, der in der Monumentalität seiner Wirkung sich weit näher mit den Wandfresken der Brancaccikapelle berührt, als mit Ghibertis Bronzegemälden. Des letzteren Arca di S. Zanobi im Dom ist freilich später (1440) vollendet, als dieses Relief, aber die Darstellung auf der Vorderseite, wo der h. Zenobius im Beisein einer grofsen Volksmenge das Kind einer Witwe vom Tode erweckt, zeigt in der Komposition eine so grofse Aehnlichkeit, dass sie zur Vergleichung herausfordert. Auch hier finden wir ja eine zweiflügelige Anlage der Gruppierung und im mittleren Durchblick, wie an den Ecken die perspektivische Darstellung einer Landschaft mit Hügeln, Bäumen, Gebäuden und einer ummauerten Stadt. Aber wie sehr verschieden ist die Grundanschauung und die Durchführung! Donatello stellt eine Figurenreihe in den Vordergrund, die nach Höhe und Breite den Raum beinahe ausfüllt, und fügt die Andeutungen der weiteren Umgebung wie ein leises Begleitmotiv hinzu; er erzielt im Flachrelief starke Wirkungen durch den unmittelbaren Gegensatz von Nähe und Ferne, Höhe und Tiefe. Ghiberti geht auf ein einheitliches Bild aus und sucht die Reize der verschiedenen Pläne durch wechselnde Reliefhöhen zu erschöpfen; aber eben deshalb verfällt er oft in das Kleinliche und vermag doch nicht überzeugend zu wirken.

Hat Donatello diesen Flachreliefstil seiner Marmorwerke [2])

---

[1]) Man denkt unwillkürlich an Masaccios Predellenbildchen mit der Anbetung der Könige in Berlin, wo in der hügeligen Landschaft des Hintergrundes ähnliche Wirkungen erreicht sind.

[2]) Die Rundreliefs im Hof des Palazzo Medici reihen sich hier an. Dabei ist die Nachahmung antiker Kameen für den Stil entscheidend gewesen. Tschudi (a. a. O.

auch auf Bronzearbeiten übertragen? Auf diese Frage scheint das vielumstrittene Bronzerelief im Bargello zu Florenz, welches Christus zwischen den Schächern und eine zahlreiche Menge von Trauernden und Kriegsvolk am Fufse der Kreuze darstellt und vielleicht aus dem Besitze der Medici stammt[1]), eine bejahende Antwort zu erteilen, das heifst, wenn es wirklich ein Werk des Meisters sein sollte. Durch ihr Hochformat ist die Tafel, welche von einer Blattwelle umrahmt sich als selbstständiges Werk wie ein Gemälde präsentiert, bezüglich der Wiedergabe des Räumlichen auf eine andere Rechnung gestellt, als die bisher betrachteten Reliefs. Um so mehr überrascht es, wiederum der so resolut in die Tiefe gehenden Perspektive der Baumreihen auf dem felsigen Hintergrunde zu begegnen, welche hier noch durch die eingravierte Zeichnung eines die Baumreihe wie ein Geländer einschliessenden Pfostenwerks vervollständigt wird. Auch die von Wolkenfetzen überdeckten schwebenden Engel und die besenartige Form der Pinienwipfel schliessen sich der Art und Weise der „Schlüsselübergabe" an, aber es schmeckt doch alles mehr nach der Schule und es fehlt die zielbewusste Klarheit, mit welcher Donatello die Komposition zu durchdringen weiss. Die Figuren sind regellos und mit mangelhafter Beherrschung der Perspektive durch die verschiedenen Gründe hin verteilt. In den einzelnen Gestalten weist Vieles auf eine Entstehung in weit späterer, paduanischer Zeit hin, wie die klagenden Frauen, die regungslos in starrer Trauer dasitzende Maria. Wie auf den Reliefs mit den Antoniuswundern in Padua mischen sich in diese Darstellung leidenschaftlicher Erregung antikisierende Figuren, welche allein der Freude an der Schönheit des nackten männlichen Körpers ihre Entstehung zu verdanken scheinen. Von einzelnen Kriegerfiguren wieder möchte man beinahe glauben, dass sie Mantegna hineingezeichnet habe, auf dessen Erfindung auch die schöne

---

p. 19) hat mit Recht die Beihülfe eines Schülers bei der Ausführung erkannt. Töricht dagegen ist es, diese Reliefs mit Maso di Bartolomeo in Beziehung zu bringen. Vergl. Repert. f Kunstwissenschaft. XIII 194.

[1]) Vergl. Vasari ed Milanesi II 417: Nella medesima guardaroba è, in un quadro di bronzo di bassorilievo, la Passione di Nostro Signore, con gran numero di figure. — Geschmacklos in Rüstungen und Kleidung der Figuren hineingravierte und mit Gold plattierte Ornamente haben die Tafel arg verunglimpft.

Gestalt des trauernden Johannes zurückweist — kurz, das Ganze zeigt einen so bunt gemischten Stilcharakter, dass die Urheberschaft eines selbständig erfindenden und schaffenden Meisters ausgeschlossen erscheint. Am ehesten würde dem eklektischen Charakter dieser Tafel und der Mischung von eigenem Können mit beschränkter Nachahmung die Vermutung entsprechen, dass ein älterer Schüler Donatellos, der ihn nach Padua begleitete, dies Werk gefertigt habe, vielleicht unter Benutzung eines ersten Entwurfs oder einzelner Studien von der Hand des Meisters. [1])

Immerhin fehlt es nicht an entscheidenden Belegen dafür, dass Donatello vor seiner Uebersiedlung nach Padua auch die Reliefarbeit ausschliesslich im Thonmodell — für das Brennen oder den Guss — in gröfserem Umfange geübt, ja vielleicht mit Vorliebe an Stelle derjenigen in Marmor zur Anwendung gebracht hat. Denn die Arbeiten für die Ausschmückung der Sakristei von S. Lorenzo fallen zum gröfsten Teil in diese Zeit, mit alleiniger Ausnahme der Medaillons in den Pendentifs der Kuppel, mit Darstellungen aus dem Leben des Evangelisten Johannes. So weit diese heut mit weisser Tünche zugedeckten Rundbilder ein sicheres Urteil noch gestatten, gehören sie ihrer ganzen Anlage nach, welche das Figürliche nur als Staffage für ausgedehnte Perspektivkonstruktion benutzt, einer durchaus anderen Anschauungsweise an, welche für Donatello höchstens nach seinem Aufenthalt in Padua denkbar wäre. Die Notiz Manetti's [2]), dass bei Brunellescos Tode (1446) die Sakristei gänzlich vollendet gewesen sei, scheint also nicht auszuschliessen, dass diese Dekorationsstücke in Terrakotta oder Stuck erst nachträglich eingefügt worden sind. Dagegen erweist sich Tschudis Versuch [3]), die Bronzereliefs der Türflügel aus der Gemeinschaft der übrigen Arbeiten Donatellos in der Sakristei herauszulösen und seiner Spätzeit zuzuweisen, als unannehmbar, selbst wenn man die Erzählung des Biographen von der Meinungsverschiedenheit zwischen den Freunden bezüglich der Umrahmung dieser Türen nicht auch auf die bronzenen Türflügel selbst ausdehnen

---

1) Die Stucknachbildung des flüchtigen Modells einer Kreuzigung von Donatello in Berlin (n. 41) scheint mir eher hierher zu gehören, als zu den Kanzeln in S. Lorenzo.

2) Operette istoriche di Ant. Manetti ed. Milanesi p. 145.

3) Don. e la crit. mod. p. 23. vgl. p. 27.

wollte[1]). Denn diese Reliefs hängen stilistisch so eng mit den Heiligenpaaren in den Lünetten darüber und mit den Evangelistenfiguren in den Rundmedaillons der Wandbogen zusammen, dass eine zeitliche Scheidung unmöglich erscheint. Aus der Behandlung jener Evangelistendarstellungen erwachsen aber der Annahme, dass diese ganze Gruppe von Arbeiten um 1440 entstanden sei, sichere Stützen. Nicht blofs die Rundform als solche weist auf einen Zusammenhang mit den Marmormedaillons im Palazzo Medici hin, sondern auch eine ähnliche Benutzung antiker Einzelmotive, wie sie dort in der treuen Nachahmung von Gemmendarstellungen zu Tage tritt. So sind die Tronstüle und Lesetische der Evangelisten durchweg aus antiken Dekorationsmotiven zusammengesetzt, und an ihren Seiten mit Puttendarstellungen geschmückt, die gleichfalls auf direkte Nachahmung antiker geschnittener Steine zurückgehen; für zwei derselben lassen die Vorbilder sich noch nachweisen[2]).

Aber auch abgesehen von diesen mehr äusserlichen Beweisgründen — was scheidet denn in der Tat die Reliefs in der Sakristei von den Werken der dreissiger Jahre?[3]) Sind es nicht die selben Charakterfiguren hier, wie die Apostel der ‚Grablegung' und ‚Schlüsselübergabe'? Ist es nicht dasselbe Streben nach malerischer Breite und Fülle der Erscheinung hier wie dort, und dann auch wieder die gleiche dramatische Lebhaftigkeit der Bewegungen, in denen sich die Glut der inneren Empfindung kundgiebt? Erregt und unruhig geberden sich ja selbst die Evangelisten auf ihren Tronstülen und ihre Symbole sind zum Teil von der Bewegung mitergriffen. Bei den in dramatischer Wechselwirkung einander gegenübergestellten

---

[1]) Manetti a. a. O. p. 145. Aus dem Wortlaut der Erzählung scheint hervorzugehen, dass die Umrahmung gleichzeitig mit den Türflügeln dem Donatello in Auftrag gegeben wurde.

[2]) Am Tisch des Matthaeus ein Putto mit dem Blitzstrahl des Zeus, vgl. Tassie-Raspe A descript. catalogue of anc. and mod. gems Lond. 1791 n. 6633 = Museum Florent. II. 16; am Tisch des Marcus ein Putto als Sieger im Ringkampf über dem Besiegten stehend Tassie-Raspe 6939.

[3]) Dass auch die Judithgruppe in die Reihe dieser Werke gehöre erscheint mir trotz der von Tschudi a. a. O. p. 30 f. dagegen geltend gemachten Gründe noch unwiderlegt; also wären auch die geistvoll bewegten Puttenreliefs am Sockel hier zu berücksichtigen, wenn wir von ihnen nicht besser in einem anderen Zusammenhange ausführlicher sprächen.

Heiligen und Märtyrern an den Türen ist es namentlich wieder das geistreiche Spiel der Hände, in denen sich die Erregung äussert. Endlich die Gewandbehandlung mit ihren faltigen Priesterröcken und den breit darüber geordneten togaartigen Mänteln schliesst sich durchaus an die Weise jener Marmorreliefs an und hat fast nichts mit der realistischen, knapperen, im Einzelnen weit schärfer accentuierten Faltengebung der Paduaner Bronzewerke zu tun. Es ist immer noch die Antike und der Marmorstil, deren Einfluss nachwirkt — nur dass hier alles freier, fliessender sich entfalten kann. Denn diese Gestalten sind um ihrer selbst willen da, nicht als Verkörperungen einer Idee oder Handlung. So erscheinen sie uns fast wie Vorübungen zu der neuen Periode reicher Tätigkeit, welche Donatello in Padua erwartete.

* * *

Denn in dem Thonmodell für den Bronzeguss, wie es in gröſserem Umfange zuerst bei diesen Reliefs für die Sakristei von S. Lorenzo angewandt ist, scheint Donatello von nun an die Arbeitsweise gefunden zu haben, welche dem Reichtum seiner Phantasie, dem Verlangen nach Betätigung der gewonnenen Herrschaft über den psychologischen Ausdruck am meisten entsprach. Den natürlichen Einfluss dieser Technik auf seine Reliefkunst stellen die Arbeiten für die Kirche des h. Antonius in Padua dar, und heischen deshalb eingehendere Betrachtung. Wir dürfen sie ihnen nicht versagen, mag auch dabei ein gelegentliches Eingehen auf die weiter greifenden Fragen, zu deren Lösung die Paduaner Werke auffordern, sich als unumgänglich ergeben.

Das Wichtigste ist wol die Entscheidung, welche unter diesen Werken überhaupt als einwandsfreie Zeugen für Donatellos persönliche Arbeitsweise anzusehen sind. In den Umständen ihrer Entstehung liegt manches, was die mögliche Zahl solcher Arbeiten zu beschränken scheint. Denn der Zeit nach verteilen sich die Arbeiten für den Santo auf wenige Jahre. Die Reliefs für den Schmuck des Hochaltars wurden sämtlich im Jahre 1446 bestellt und der Hauptsache nach im Laufe der beiden folgenden Jahre vollendet: 1449 erfolgten die letzten Zahlungen

für die vier Tafeln mit Wundertaten des Heiligen und für die zwölf Engel und vier Evangelistensymbole[1]). Schon diese äusseren Umstände also machen die Annahme notwendig, dass eine gröfsere Zahl von Schülern und Gehilfen unter der Anleitung des Meisters dabei mittätig gewesen sei, und zwar, wie bei der Menge der binnen kurzer Frist ausgeführten Aufträge wahrscheinlich ist, mit verhältnismäfsig grofser Selbständigkeit [2]). Ein Blick auf die erhaltenen Werke kann dies nur bestätigen. Der Untersuchung eröffnet sich somit vor allem die Aufgabe, vorläufig wenigstens die beschränkte Zahl von Künstlernamen, welche uns in den Rechnungsbüchern des Santo genannt werden, mit den vorhandenen Arbeiten dieser Werkstatt nach Möglichkeit in Zusammenhang zu bringen — und damit einen ersten Baustein zu der Geschichte der so wichtigen Donatelloschule in Padua beizutragen. [3])

Insbesondere bieten die Vermerke über die Anfertigung der zwölf Reliefs mit singenden und spielenden Engeln und der vier Evangelistensymbole einen Ausgangspunkt für die stilkritische Auseinandersetzung. Ausser dem Meister selbst wurden diese Arbeiten fünf mit Namen aufgeführten Gehilfen übertragen, nämlich dem Giovanni da Pisa und dem Antonio di Chellino da Pisa, dem Urbano di Pietro da Cortona, dem Francesco del Valente und dem Maler Niccolò (Pizzuolo). Wenn nun bei der Bezahlung der vier Evangelistenzeichen von diesen Beauftragten nur die vier erstgenannten Gehilfen als Zahlungsempfänger bezeichnet werden, der fünfte (Niccolò Depentor) dagegen ausgeschlossen bleibt, so ist der Schluss erlaubt, dass je eines der vier Symbole von einem der vier Schüler gearbeitet worden sei — und da wenigstens von zweien der

---

1) Hierfür und für alles Folgende bietet das Werk von Gonzati, La basilica di S. Antonio di Padova. Padua 1854 die urkundlichen Belege. S. Bd. I, Doc. LXXXI ff.

2) Vgl. Baccio Bandinelli bei Bottari, Raccolta di lettere I 70: Alcuni che stettero con Donato mi dissero che sempre aveva nella sua bottega diciotto o venti garzoni; altrimenti non arebbe mai fornito un altare di Santo Antonio da Padua, con altre opere.

3) Ich folge hier dankbar den Anregungen, welche H. von Tschudi, Don. e la crit. mod. p. 25 f. gegeben hat, ohne in den Resultaten überall mit ihm übereinzustimmen.

genannten Meister uns anderwärts beglaubigte Werke vorliegen, so erscheint der Versuch gerechtfertigt, die einzelnen Arbeiten mit einem bestimmten Namen in Verbindung zu bringen.

Für unsere Vorstellung von der Arbeitsweise des Giovanni da Pisa, den Donatello nach Padua mitgebracht hat, bietet der als sein Werk bezeugte Terrakottaaltar [1]) in der Kapelle Ovetari der Eremitanikirche zu Padua eine erwünschte Grundlage. Es ist ein breites Tabernakel, mit vollrunden Figuren das von korinthischen Rahmenpilastern, Predella und Fries umschlossen und durch einen giebelförmigen Aufsatz bekrönt durch Uebertünchung jetzt in seinen dekorativen Teilen zumeist der feineren Wirkung beraubt ist.

In dem mäfsig hohen Untersatz ist, jetzt in weissen Figuren auf gelbem Grunde, im Mittelstück die Anbetung der Könige dargestellt, friesartig gegen die links sitzende Madonna hin sich entfaltend. Am interessantesten erscheinen uns die jugendlichen Gestalten des Gefolges der Könige, welche im Gespräch oder ein Pferd am Zügel haltend beisammen stehen. Solche flotten Studentenfiguren im eng anliegenden gegürteten Wammse ziehen auch in den Reliefs im Santo das Auge des Beschauers auf sich. Ein zerfallenes Denkmal und daran gelehnt ein antiker Torso bekunden weiter den Eindruck der Gelehrtenstadt Padua und der Ueberreste antiker Kunst, welche hier zusammen gebracht waren. In den Seitenteilen der Predella dagegen überrascht wieder ein ganz und gar florentinisch - donatelleskes Ornament: die breite bauchige Schale, aus deren durchbrochenem Deckel hier Aehren, Blumen und zwei Füllhörner hervorwachsen.

Ein Puttenreigen in dem oberen Fries erinnert bereits stark an das entsprechende Glied in den Kanzelbrüstungen von S. Lorenzo, wenngleich hier noch durchaus der geistliche Charakter der Darstellung gewahrt ist, dem strengeren Ernst des Altarbildwerks entsprechend. Mafsgebend für den Stil waren sichtlich

---

[1]) S. Anonimo Morelliano ed. Frimmel p. 2. Er ist leider immer noch nur in dem unzureichenden Stich bei Cicognara Storia della scultura II tav. 12 publiciert. Die Giebelputten in einer flüchtigen Radierung Gaz. des Beaux-Arts 1868 p. 298.

in erster Reihe die Balustraden der Orgelbühne im florentiner Dom.[1])

Auch der Giebelaufsatz ist mit Putten belebt. Von vier Füllhörnern umkränzt bildet ein Medaillon mit dem segnenden Gottvater sein Mittelstück, über welchem zwei auf der Gesimshöhe stehende Putten das Kreuz hochhalten. Auf der abfallenden Gesimskante rechts und links liegt je ein Knabe und ein Leierspielender sitzt vor der sich aufrollenden Eckvolute.

Mischen sich in diesen mehr dekorativen Zutaten also meist Eindrücke der florentinischen Werke Donatello's mit Motiven, wie sie in den gleichzeitigen Arbeiten in Padua auftreten, so dringt in den völlig als Rundfiguren behandelten Hauptgestalten seines Altarwerks der Pisaner Meister zu gröfserer Selbstständigkeit durch. Sechs Heilige umgeben die auf zierlichem Tron sitzende Madonna, eine schlanke Gestalt in reicher Gewandung, welche hochaufgerichtet das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind leicht mit der Linken berührt. Das Antlitz mit den feinen, noch etwas herben Zügen wendet sie dem h. Jakobus zu, welcher mit Buch und Pilgerstab ihr zugekehrt wie ein vertrauter Freund zur Linken neben dem Trone steht. Auf der andern Seite der Madonna hat sich Johannes der Täufer in ähnlicher Weise zu dem Bambino gesellt, der von seinem Spiel mit einer Blume aufschauend sich lebhaft nach ihm umwendet — und wie ein älterer Spielgefährte streckt Johannes ihm die Rechte entgegen, während er mit dem linken Fufs auf die Tronstufe tritt und den Ellbogen sogar auf die Seitenlehne stützt. Der feierlich dogmatische Gestus des ‚Precursore' ist zu einer freundlichen Geberde traulicher Annäherung umgedeutet und somit in diese auch künstlerisch wolabgerundete Mittelgruppe ein Zug von liebenswürdiger Empfindung hineingebracht, welcher als charakteristisch für den Künstler angesehen werden darf. Er giebt sich

---

[1]) Durch ein amphorenähnliches Ornament in der Mitte ist der Streifen in zwei Hälften geteilt, an deren Enden posaunenblasende Flügelknaben nach innen gewendet stehen. Dann folgen nach der Mitte zu je ein orgelspielender Putto, mit einem andern, der den Blasebalg bewegt, Gruppen von selbständiger Anmut der Erfindung, endlich ein wilder Reigen zur Musik eines Leierspielenden und eines Schalmeibläsers. Tanzender mit Kränzen in den Händen. In der Mitte sind zwei Gruppen von je Dreien angeordnet, von denen ein Sitzender unter Begleitung eines Trommlers und Triangelspielers links, eines Tamburin- und Beckenschlägers rechts zu singen scheint.

auch im Aeusseren seiner Gestalten durch ein unverkennbares Streben nach Anmut und Zierlichkeit der Erscheinung kund, wie in dem reich gefältelten und am Halsausschnitt und den Aermeln geschmückten Kleide der Madonna, welches lebhaft an Donatello's Judith erinnert, in dem kunstvoll aufgesteckten Schleiertuche, welches ihr Haar bedeckt und in Zickzackfalten auf die Schulter herabfällt. Selbst das Fellkleid Johannes des Täufers ist mit einem shawlartigen Gewandstück herausgeputzt, das von der linken Schulter herabfällt, wie es ähnlich auch um die Schultern des Bambino gelegt ist und das Kleid der Madonna umgürtet.

Paarweise reihen sich zu beiden Seiten die vier übrigen Heiligen an: rechts der andere Patron der Kapelle, S. Christophorus mit dem jungen Baumstamm in der Rechten und das Christuskind auf der Schulter tragend — eine lebhaft bewegte Gestalt in schreitender Stellung. Aber in der gegensätzlichen Haltung von Ober- und Unterkörper, in der Bildung der kräftigen Beine erinnert er auch unmittelbar an Gestalten, wie sie Mantegna in den Wandfresken derselben Kapelle anzubringen liebt. Neben ihm die statuarisch geschlossene Figur des h. Antonius Abbas mit Krückstock und Eremitenglöckchen. Auf der linken Seite stehen einander zugekehrt die Heiligen der beiden Predigerorden: Petrus Martyr und Antonius von Padua — ruhige Gestalten von fester Haltung mit den üblichen Attributen ausgestattet.

Wenn man in der glücklichen Anordnung dieser Figurenreihe, welcher ein an der Wand dahinter aufgehängter Vorhang nur eine leise Andeutung malerischer Tiefe verleiht, den unmittelbaren Einfluss der Kompositionskunst Donatellos erkennen darf, wenn Anklänge an des Meisters ornamentale Erfindungen und an Motive seiner Gewandbehandlung ebensowenig fehlen, wie Nachwirkungen paduanischer Eindrücke und Vorbilder — so tritt uns doch in der feineren Durchbildung seiner Gestalten Giovanni da Pisa aus diesem Werk als ein verhältnismäfsig selbständiger Künstler entgegen, dessen Stil genügend charakteristische Merkmale aufweist, um ihn als eine Individualität neben den Grofsen, zwischen denen er sich bewegt, anzuerkennen. Bei fester plastischer Gestaltungskraft ist ihm ein Streben nach anziehender Eleganz der Erscheinung eigen,

wie es sich weder im Kreise Donatellos noch Mantegnas sonst finden dürfte. Die schlanke Körperbildung, die sorgfältige Zierlichkeit in den Gewändern und dem ornamentalen Beiwerk, die etwas äusserliche Anmut seiner Formen müssen in's Auge fallen. Als besonders charakteristisch tritt seine elegante Behandlung der Hände hervor, welche schlank und weich gebildet mit einer gewissen Absichtlichkeit zur Schau gestellt werden, wie dies bei der Madonna und Johannes dem Täufer nicht zu verkennen ist. Daneben betätigt sich das Streben des Künstlers nach gefälliger Zierlichkeit namentlich in der Haarbehandlung. Die reichen vollen Locken des Johannes und Jakobus, der dichte Scheitel der Madonna mit der kunstvollen Schleierhaube sind hierfür die ausgeprägtesten Beispiele. Mit ähnlicher Lockerkeit behandelt, ist das Haar bei dem Bambino und den Putten in weichen Strähnen zurückgestrichen und bei einigen an der Seite gescheitelt[1]).

Ist es demnach ein Zufall, wenn das einzige unter den Werken im Santo, bei welchem die Urkunden den Giovanni da Pisa wenigstens als Genossen des Donatello ausdrücklich und allein nennen[2]), der Crucifixus vom Hochaltar, in diesem Grundzuge weicher Eleganz sich mit den Figuren in der Eremitani-Kapelle berührt? Man vergleiche doch diesen Gekreuzigten mit den Holzbildern Donatellos aus Sa. Croce und S. Lorenzo[3]). Obwol ein halbes Jahrhundert zwischen diesen beiden liegt, haben sie doch unter einander nähere Verwandt-

---

[1]) Diese Haarbehandlung macht sich auch in den Marmorreliefs im Hofe des Pal. Medici geltend, namentlich in der Darstellung ‚Daedalus und Ikarus', und es frägt sich demzufolge, ob nicht schon hier die Mitarbeiterschaft Giovannis anzunehmen sei. Den von Tschudi p. 19 hervorgehobenen eigenartigen Kopftypus, der in anderen dieser Reliefs (‚Ariadne', ‚Kentaur') deutlich ist, vermag ich allerdings mit der Weise dieses Meisters nicht in Einklang zu bringen.

[2]) Gonzati Doc. LXXXI: Maistro Donatello da Firencie de' dare adì 28 de zenaro (1444) L. 4 s. 12 le quali sono per L. 46 de ferro ave da Piero Mangion per fare el Crocefiso tolse m° Zuan so compagno da la botega de Piero Mangion.

[3]) Der aus Korkholz geschnitzte Crucifixus, welcher sich heute, meist unzugänglich, in der Guardaroba im Kreuzgang von S. Lorenzo befindet (Phot. Alinari 14363/4) wird von Vasari (II 459 mit den Noten Milanesis) allerdings als eine Arbeit des Simone Ferrucci bezeugt, geht aber doch sicher — namentlich im Kopf, der weit besser ist als der Körper — auf ein Modell Donatellos aus dessen letzten Jahren zurück.

schaft als mit dem Paduaner Werk, was Auffassung und Energie des Ausdrucks anlangt. Der Crucifixus im Santo ist eine sorgfältig durchgebildete Arbeit, aber es fehlt ihm durchaus die Kraft der Empfindung, welche wir bei Donatello in diesen Jahren vorauszusetzen berechtigt sind. Das edel geformte, aber wenig beseelte Antlitz, das kunstvolle Arrangement der weichen Haarmassen, die schlanke und elegante Körperbildung stimmen dagegen durchaus zu dem künstlerischen Charakter des Pisaners und berechtigen uns zu der Annahme, dass derselbe doch einen selbständigeren Anteil an diesem Werk gehabt habe, als nur die Beihülfe bei der technischen Ausführung [1]). Wäre es denn auch ohne weiteres zu verstehen, dass Donatello zugleich mit jenen leidenschaftlich erregten Grablegungs- und Wunder-Darstellungen diesen kühlen wolfrisierten Christus geschaffen haben sollte? [2])

Suchen wir mit diesem Eindruck von Giovanni's Stil eines der Evangelistensymbole im Santo zusammenzubringen, bei denen freilich von vornherein eine mehr dekorative Behandlung vorauszusetzen ist, so wird es nicht schwer sein, in dem Zeichen des Matthaeus, dem Engel, ganz ähnliche Züge wiederzufinden. Die schlanken Körperformen, die elegant ausgelegten Hände, das um rechte Schulter und Unterarm geschlungene shawlartige Gewandstück, die weiche, lockere Haarbehandlung rufen unmittelbar die Erinnerung an den Terrakottaaltar der Eremitanikapelle wach. Es ist eine in Körperhaltung und Gewandbehandlung noch ziemlich befangene Gestalt und hält ihr Buch ebenso ängstlich und unsicher, wie der hl. Jakobus dort, aber der freundliche Ausdruck des unschuldigen Kindergesichts wirkt doch ansprechend.

Durch diesen Ausdruck einer freundlichen Milde schliessen sich nun aber auch, um den angeknüpften Faden gleich weiter zu verfolgen, unter den Reliefs der tanzenden und musizierenden

---

[1]) Wie Tschudi a. a. O. p. 26 meinte.

[2]) Angesichts der ganz eigentümlichen Haaranordnung bei diesem Christus frägt es sich, ob nicht auch jener häufig wiederkehrende Madonnentypus, den für uns in erster Linie das Berliner Marmorrelief n. 44 repräsentiert, auf Giovanni da Pisa zurückgeführt werden muss. Auch im Berliner Katalog wird bereits auf die Arbeiten im Santo und einen von Donatellos Paduanischen Mitarbeitern verwiesen. Vergl. Tschudi Don. e la crit. mod. p. 33.

Engel der Geigenspieler und der nach rechts gewandte Tamburinschläger an die genannten Werke an. Beide sind durch die fast ganz in Vorderansicht gegebene Körperhaltung unter sich nahe verwandt und zeigen in den dütenförmigen gequetschten Falten des kurzen Röckchens, ja der Geigenspieler wiederum auch in dem shawlartigen Arrangement um die Schultern das gleiche Princip der Gewandbehandlung wie der Matthaeusengel und das Kind auf dem Schofse der Madonna. So elastisch im Gelenk wie hier sind die Händchen an keinem anderen der zwölf Engelreliefs bewegt, aber auch nirgends mit so koketter Absichtlichkeit zur Schau gestellt. Der kleine Mund mit den geöffneten Lippen ist sämtlichen Figuren des Terrakottaaltars eigen und die Putten am Friese desselben finden jedenfalls, soweit ihr kleiner Mafsstab ein Urteil gestattet, in keiner anderen der Engelsfiguren im Santo genauere Seitenstücke, als in dem bezeichneten Paar. [1])

Wenn Giovanni da Pisa, wie diese Arbeiten von seiner Hand bezeugen, unter die tüchtigsten der damaligen Gehülfen Donatello's gerechnet werden muss und ihm angeborenes Schönheitsgefühl und selbständiges Können nicht abzusprechen sind, so tritt uns in Urbano da Cortona der rein handwerksmäfsig geschulte und ganz in unselbständiger Nachahmung stecken gebliebene Steinmetz entgegen. Als solchen wenigstens lernen wir ihn in seinen Arbeiten in Siena kennen, wo er von 1451 bis in die achtziger Jahre beschäftigt war und erst 1504 gestorben ist. [2]) In das Atelier Donatello's und Michelozzo's scheint er bereits als ganz junger Bursche gekommen und bei der Ausführung der dekorativen Steinmetzarbeiten für die Orgelbühne im Dom beschäftigt worden zu sein. [3]) Der durch-

---

[1]) Der auch von A. G. Meyer (Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen X p. 94) nicht mit der nötigen Entschiedenheit zurückgewiesene Versuch, das Grabdenkmal des Raffaello Fulgoso († 1427) im Santo, welches dem Cosciagrabe nachzuahmen strebt, dem Giovanni da Pisa oder einem anderen bekannnten Schüler Donatellos zuzuschreiben, ist ganz verfehlt. Es ist die ziemlich plumpe Arbeit eines Steinmetzen aus der Werkstatt der beiden florentiner Meister, welche das Grabmal des Tommaso Mocenigo in Venedig schufen.

[2]) Vergl. Schmarsow, Repert. f. Kunstwissenschaft XII. 290. Rumohr Ital. Forschungen II. 203 ff. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese II. 271 ff.

[3]) Einmal wird er in den Urkunden des Santo auch als Urbano da Fiorenza bezeichnet. Gonzati, p. LXXXVIII.

gehende Typus der Engelköpfe, wie er an seinen Reliefs aus dem Marienleben im Dom zu Siena sich findet, mit den aufgedunsenen Formen des Gesichts, dem mähnenartig zu den Seiten abstehenden, über der Stirn durch einen Reifen zusammengehaltenem Haar tritt bereits an den Brüstungsteilen im Hof des Bargello auf. Die Dekoration der vorderen Seite der Steinbank im Casino de' Nobili, als deren Urheber er nun wol endgültig erwiesen ist, mit Vasen und daraus emporspriessendem Rankenwerk, schliesst sich auf's engste an das damals beliebteste Ornamentationsmotiv Donatello's an, wie es auch an den Seitenwandungen der Tragkonsolen jener Orgelbühne erscheint, und selbst die Verzierung der Trittstufe vor der Loggiabank erinnert unmittelbar an dort gebrauchte Rankenmotive. Die Meinung, dass Urbano in Padua als Steinmetz an den Chorschranken verwendet worden sei, hat demnach ihre volle Berechtigung, und die Beobachtung, dass das Hauptziermotiv der Chorschranken im Santo, die schlanke Amphora mit spiralisch kannelliertem Halse, in den Marienreliefs mehrfach wiederkehrt (am Betpult der Madonna in der Verkündigung und im Giebel der Altarnische auf der Abweisung Joachims), mag ihr zur weiteren Stütze dienen.[1]) Doch sind wir durch das ausdrückliche Zeugnis der Urkunden befugt, dem Urbano auch an der Ausführung der Evangelistensymbole und Engel einen Anteil zuzuweisen, und die Vergleichung lässt keinen Zweifel übrig, dass ihm die bei weitem schwächste Leistung unter den ersteren, das Bild des Lukasstiers, gehört. Die Unfähigkeit Urbano's zu verständnisvoller Durchbildung der Gestalt, die plumpe Rohheit seines Formenausdrucks treten in diesem glotzäugigen Ungetüm wahrhaft abstofsend zu Tage. Entscheidend für seine Urheberschaft ist die Behandlung der Flügel, welche aus breiten, stumpf abgerundeten, schwachgerippten Federn äusserst leblos und schematisch zusammengefügt sind, ganz so, wie die Flügel der Cherubim in der Himmelfahrt und Krönung Mariae oder in der Verkündigung an Joachim unter den sienesischen

---

1) Ich habe mir auch bezüglich der Cherubimköpfe in den Ecken der unteren Schrankenfelder des Chors eine Haaranordnung notiert, mit rückwärts flatterndem Schopf über der Stirn, wie sie am Engel in der Verkündigung und an den allegorischen Figuren der Steinbank mehrfach wiederkehrt.

Reliefs. Danach gehört ihm aber weiter unter den paduanischen Engeln wenigstens teilweise die Ausführung des Mandolinenspielers, wenn hier auch sicherlich ein Entwurf Donatello's zu Grunde liegt und die nachbessernde und belebende Hand des Meisters sich in Einzelheiten vorteilhaft bemerkbar macht. Aber das hässliche blöde Gesicht, die plumpe und höchst befangene Gewandbehandlung können nur dem Schüler auf Rechnung gesetzt werden, mit dessen Weise, die Federn der Flügel zu bilden, dieser Putto ganz übereinstimmt. Sein Kittel ist — das einzige Beispiel unter allen paduaner Putten, — am Halse mit einem schmalen Bunde eingefasst, der ebenso wie das auch hier wiederkehrende Stirnband und das Bändchen, mit dem das Kleid um die Hüften gerafft ist, eine Reihe eingetiefter Punkte als Verzierung zeigt: gerade dieses Halsband aber und diese Art der Gewandverzierung kehren auf den sieneser Reliefs Urbano's bis zur Ermüdung wieder.

Für die übrigen an den dekorativen Reliefs beteiligten Künstler liegt die Möglichkeit sicherer Stilvergleichung nicht vor, so dass sich bis auf Weiteres feste Resultate hier kaum erzielen lassen. Dass der Anteil Donatellos selbst an diesen Arbeiten ein verhältnismäfsig geringer ist, wird dem aufmerksamen Beobachter nicht zweifelhaft erscheinen. Ganz seiner würdig erscheint nur jener wildbewegte Tänzer und Sänger, welcher sich mit dem Rasseln des Tamburins begleitet und dessen flatternder Chiton noch den florentiner Putten einigermafsen nahe steht. An Originalität der Erfindung kommen ihm die beiden nach rechts hingewendeten Knaben annähernd gleich, welche aneinander geschmiegt aus einem Buche singen. Doch hat Tschudi mit Recht bemerkt, dass in der Ausführung die Beihilfe einer anderen Hand deutlich sei.[1]) Das Gegenstück zu diesem Sängerpaar ist gleichfalls bereits von Tschudi mit den beiden flötenblasenden Engeln zu einer unter sich verwandten Gruppe zusammengefasst worden, für welche er vermutungsweise den Namen des Antonio di Chellino aus Pisa nennt, „des am leichtesten erkennbaren, meistbeschäftigten und zugleich schwächsten unter den Genossen Donatellos.“ In der Tat muss dieser Antonio nach der Höhe der ihm ausbezahlten

---

[1]) A. a. O. p. 26.

Summen zu schliessen [1]), zusammen mit Giovanni da Pisa und Francesco del Valente den tätigsten Anteil an der Herstellung dieser Reliefs genommen haben. Die überaus fleischigen, fast knochenlosen Körper, mit dem überlangen Rumpf im Gegensatze zu kurzen und schwächlichen Beinen, die runden Kinderköpfe mit den dicken Lippen, den stark ausgehöhlten Augen und dem tief in die Schläfen hinabwachsenden Haar bilden die charakteristischsten Merkmale seines Stils. Unter den Evangelistensymbolen möchte ihm Tschudi den Adler zuweisen; ich glaube, dass eine Vergleichung der Art, wie die Federn am Armknochen des Flügels schuppenartig übereinandersitzen, ferner der Behandlung des leicht aufgeblätterten Buches eher dazu führen, in dem Löwen die selbe Hand wiederzuerkennen [2]). Dann bliebe also der Adler als Eigentum des vierten hierbei beschäftigten Gehülfen, des Francesco del Valente übrig und die Behandlung des enggefältelten Gewandstücks, welches sich zwischen seinen Fängen in so gesuchter Weise hindurchschlängelt, dürfte unter den Putten am ehesten in der ähnlich gefältelten, manieriert angeordneten Gewandung des auf den Zehen stehenden Doppelflötenbläsers ihr Analogon finden. Im Uebrigen steht dieser dralle Bube, was die Erfindung und die Körperbildung anbelangt, ziemlich allein. Nur in der Gewandanordnung nähert sich ihm der ruhig dastehende, nach rechts gewendete Beckenschläger, welcher dagegen durch die Formenbehandlung in seinem grofsen runden Kindskopfe wieder einigermafsen an die Art und Weise eines bestimmten Meisters erinnert, der uns in den Freistatuen am Altar begegnen wird. — So bleiben als letztes Paar der Harfenspieler und der nach links gewendete Doppelflötenbläser übrig, welche trotz einiger Verschiedenheiten im Einzelnen doch den Ursprung aus ein- und derselben Hand nicht verleugnen können. Der eigenartige Kopfputz mit der dicken Guirlande um die Stirn, die lockige Behandlung des Haars, die Art wie das Gewand in höchst manierierter Weise zwischen den Beinen hindurchgezogen und die Scham

---

[1]) Gonzati doc. LXXXVI.

[2]) Für Antonio di Chellino könnte seine Mitarbeiterschaft an dem Triumphbogen Alfons I. in Neapel (Minieri Riccio, Gli artisti etc. p. 3.) weiter helfen, wenn es erst gelungen sein wird, die Arbeit der vielen hieran beteiligten Künstler auseinanderzuhalten.

darunter angedeutet ist, begründen die Zusammengehörigkeit. In den Köpfen erkennt man einen in den gleichzeitigen Paduaner Wandfresken häufigen Typus; doch nähert sich der Kopf des Flötenbläsers in der Durchführung stark dem Antonio di Chellino, während das blöde Gesicht des Harfenspielers von Urbano da Cortona modelliert sein könnte. In der ganzen Formenbehandlung macht sich eine von den übrigen Engeln abweichende Manier geltend, welche es begründen würde, wenn man einen Goldschmied als Verfertiger vermuten wollte: die Haare, die Flügel, insbesondere aber die Gewandung mit ihren überall wulstig gerundeten Konturen sehen aus wie aus Goldblech getrieben; wie aus Blech geschnitten biegt sich das herabhängende Mäntelchen des Harfenspielers rund heraus oder legt sich der lose Zipfel des Ueberwurfs bei dem Flötenspieler zusammengerollt auf den Rand der Relieftafel [1]).

*

Ueberblicken wir die ganze Reihe dieser Engelreliefs, so tritt uns deutlicher als irgendwo bisher in den Werken, welche Donatello's Namen tragen, die Tätigkeit einer ganzen Schule und Arbeitsgenossenschaft entgegen, welche sich aus sehr verschiedenen Elementen zusammensetzt, anders geartet nach ihrer Herkunft, Schulung und dem Mafs ihres Könnens. Aus der Steinmetzzunft ist der eine der Genossen hervorgegangen, der hier im Drange der Aufträge neben seiner gewohnten handwerklichen Tätigkeit von dem Meister auch zu selbständigerer

---

1) Wenn es hier die Behandlung des Körperlichen und der Gewandung ist, welche unmittelbar an Arbeit aus getriebenem Metallblech erinnert, so weist ja auch die ornamentale Durchführung sämtlicher Reliefs auf das Mitsprechen einer ähnlichen Geschmacksrichtung hin, wie sie Donatello selbst damals längst abgetan hatte. Die eingegrabenen Ornamente in den Engelreliefs sind mit Goldplättchen ausgestanzt und die Evangelistensymbole haben einen gemusterten Grund, mit einem Ringmuster, wie es ähnlich Mantegna später in seinen Fresken in Mantua verwendet. Am auffallendsten tritt dieser Goldschmiedsgeschmack in dem Pietärelief zu Tage, welches heute am Altar der Gattamelatakapelle augebracht ist. Hier geht die Behandlung des Grundes direct von der Vorstellung einer à jour gearbeiteten Metallplatte aus, die etwa einen Blick auf die im Innern des Altars bewahrten Reliquien gewähren sollte. Für die etwas dürftige Gewandbehandlung und die Formengebung des Christuskopfes hat Tschudi bereits auf die Holzstatue Johannes d. Täufers in der Frarikirche zu Venedig als nächstverwandt hingewiesen. S. Tschudi a. a. O. p. 30.

Leistung mit dem Modellierholz herangezogen wird, und dabei seine Zunftgewohnheiten so wenig verleugnet, wie da er später als anerkannter „maestro“ umfassende Aufträge zur eigenen Ausführung übernimmt. Maler ist ein anderer, und als Goldschmied giebt sich durch unzweideutige Merkmale ein dritter und vielleicht ein vierter zu erkennen, der gewohnt ist über einem festen Kern dünnes Metallblech zu Formen auszutreiben. Kein Wunder also, dass eine einheitliche Behandlung des Reliefs in diesen Arbeiten nicht wahrzunehmen ist. Es sind im Grunde genommen meist Statuetten, völlig runde Figuren, die nur wie zufällig in den vertieften Rahmen hineingesetzt erscheinen, der sie alle gleichmäfsig umgiebt. Eine Ausnahme davon machen zunächst wol nur die auf Donatello unmittelbar zurückgehenden Figuren, der Tänzer und die Sänger (n. r.), bei welchen in Anlage und Ausführung wirklich auf eine mehr flächenhafte Wirkung gerechnet ist. Man vergleiche das andere Sängerpaar (n. l.) oder den Geigenspieler, den Tamburinschläger, um sich der Unterschiede bewusst zu werden. Aber auch Figuren, wie den beiden Flötenbläsern, haben Reminiscenzen an die Sakristeitüren von S. Lorenzo zu einer mehr reliefmäfsigen, ja schon völlig malerischen Anlage verholfen; jedenfalls ist die Art, wie diese etwas schläfrigen Bürschchen an dem Rahmen des Reliefs die einzige Stütze für ihre bequeme Stellung finden, so unplastisch wie möglich. In der Gewandbehandlung erinnern sie noch ebenso deutlich wie der Mandolinenspieler an den Marmorstil Donatello's, während in den übrigen Figuren mehr oder weniger entschieden bereits das enge Gefältel, wie es das Thonmodell mit sich bringt, zur Herrschaft gelangt ist.[1]).

[1]) Die bekannte achteckige Erotenurne im capitolinischen Museum (s. Benndorf in Arch. Zeitg. 1865 (XXIII) p. 61 f., wo die übrige Literatur angeführt ist), bietet in den sieben Reliefs musicierender und tanzender Putti manchen auffallenden Vergleichungspunkt mit den paduanischen Engeln — noch nicht einmal so sehr in den Motiven, welche gemeinsam entlehnt sein könnten, als Einzelheiten der Behandlung und des Ausdrucks, namentlich der Köpfe. Man vergleiche den Leierspieler, welcher auffallenderweise mit der Linken sein Instrument schlägt, mit dem einen Sänger in Padua. Der eigenartige Haarschmuck mit Kranz und bügelartig nach hinten gelegtem Zopf kehrt hier mehrmals wieder. — Die Archaeologen mögen entscheiden, welche Schlüsse etwa für die Beurteilung dieses viel besprochenen, aber noch nicht genügend erklärten Werkes hieraus zu ziehen wären. — Nach einer brieflichen Mitteilung des Herrn Prof.

Wo Auffassung und Arbeitsweise im Einzelnen so entgegengesetzt sind, kann es nicht überraschen, wenn ein letzter Rückblick uns zeigt, dass in der Ausführung der ganzen Reihe ein vorgefasstes Programm in die Brüche gegangen ist. Denn offenbar waren diese Engelreliefs ursprünglich auf gegenseitige Responsion angelegt, wie dies bei den Paaren der Flötenbläser, der Sängerduos und etwa noch der Doppelflötenspieler deutlich ist. Aber schon für den Tamburinschläger, den der Meister selbst sich zur Ausführung vorbehalten, vermochte Giovanni da Pisa kein rechtes Seitenstück zu liefern; sein freundlich lächelnder Knabe ist in Allem das gerade Gegenteil von jenem bacchantischen Tänzer, bei welchem die derben Putten der Brüstungsreliefs in Prato und Florenz Gevatter gestanden haben. Dass hingegen der Geigenspieler und der Lautenschläger als Gegenstücke angelegt sind, erkennt man noch deutlich trotz ihrer Ausführung durch so verschiedene Hände. — Auf diese fünf Paare beschränkte sich der erste Auftrag[1]); später findet sich in den Rechnungen noch ein elfter Engel erwähnt[2]), und diese Zahl hat, wie der Augenschein beweist, ihre Ergänzung zur graden Summe gefunden, ohne dass bei dem letzten Paar noch der Versuch einer Responsion fortgesetzt worden wäre.

So bieten diese Engelreliefs in ihrem wechselnden Stilcharakter wie in ihrem inneren Zusammenhange ein sprechendes Zeugnis für die Art der Tätigkeit Donatello's in Padua. Wir sehen, wie der Meister bei der Ausführung eines vorgeschriebenen Programms sich fast ganz auf die skizzenhafte Andeutung der Idee beschränkt und die plastische Ausgestaltung den Schülern überlässt. Das Arbeiten nach weitläufiger Anweisung war sicherlich niemals seine Sache und das hier Geforderte überstieg seine Geduld und seine Kräfte. Verlangten die nimmersatten Paduaner doch ausser den Reliefs und dem Crucifixus zu gleicher Zeit noch sieben beinahe lebensgroſse Bronzestatuen der Madonna und der Stadtheiligen von ihm zum Schmuck ihres Hochaltars[3]).

Schmarsow findet sich an der Tür des Rectorenpalastes in Ragusa ein Relief, in welchem die musicierenden Putten aus dem Santo zu einer Gruppe vereinigt erscheinen.

[1]) Gonzati, Doc. LXXXI, p. LXXXV.

[2]) Gonzati, Doc. LXXXI, Carte 68. p. LXXXVIII.

[3]) Diese Statuen, nach den Rechnungsbüchern des Santo sämtlich bei Donatello bestellt, tragen doch durchweg den Charakter der Schularbeit. Dies gilt

Daneben liefen sicherlich Jahre lang die umfangreichen und schwierigen Arbeiten für die Modellierung und den Guss der Reiterstatue fort; wir finden Donatello ferner in diesen Jahren — nach 1450 — in lebhafter Verbindung mit Ludovico Gonzaga in Mantua, für welchen er gröfsere Arbeiten teils

---

in erster Reihe von der Madonna mit dem Kinde, welche ursprünglich auf dem Altar die Mitte einnahm und jetzt in der hinteren Chorwand auf der Höhe des Giebels aufgestellt ist — ein höchst ungeschicktes Werk, ohne Herrschaft über den Körper ausgeführt und unklar in der Gewandung. Die übrigen Statuen sind sorgfältiger, mit strenger Beziehung auf einander als Gegenstücke gearbeitet. Der heilige Diakon und Martyr Daniel macht dieselbe Geberde mit der Linken, wie die heilige Justina mit der Rechten, S. Franciscus drückt ebenso sorgsam sein Buch mit beiden Händen an sich, wie S. Antonius, und hält ein Crucifix an die rechte Brust gepresst, wie jener den Lilienstengel an die linke. Die genauere Prüfung der Statuen wird durch ihre hohe Aufstellung und die ungünstige Beleuchtung jetzt unmöglich gemacht. (Auch die von L. Fiorentini in Padua einst gefertigten Photographien sind jetzt nicht mehr erhältlich). Der Gipsabguss des Franciscuskopfes (in der Donatello-ausstellung in Florenz) zeigt eine charakteristisch durchgearbeitete Physiognomie, für welche sich wol auf einen bestimmten Meister verweisen liesse. Bezüglich der Madonna scheint mir so viel sicher, dass Urbano da Cortona daran beteiligt ist. Die Sphinxköpfe am Tron stimmen durchaus mit seinen Engelmasken in Siena und an der Florentiner Orgelbühne. — Den relativ höchsten künstlerischen Wert unter diesen Statuen beanspruchen die beiden Bischofsfiguren S. Ludwig und S. Prosdocimus, welche in den ernsten etwas mürrischen Physiognomien immerhin einen Anlauf zu selbständiger Auffassung erkennen lassen. Sie stehen namentlich die erstere in der scharfrandigen, glatten Behandlung der Köpfe der Kreuzigungsgruppe im Dom zu Ferrara, welche als Werk des Niccolo di Giovanni Baroncelli bezeugt sind, so nahe, dass sie ebenso wie die Porträtköpfe des Ludovico Gonzaga und des jungen Gattamelata (Schmarsow im Reprt. f. Kunstwschft. XII. 106) unter die Arbeiten dieses Meisters aufgenommen werden müssen. — Hier würde sich auch, wie oben hervorgehoben, der Beckenschläger unter den Engeln anschliessen. — Die unleugbaren Unterschiede in der Gewandbehandlung erklären sich wol dadurch, dass bei den ferrareser Statuen das Bestreben hervortritt, durch kunstvolle Ausschmückung mit ciselierten Mustern und eingelegter Goldarbeit ein Paradestück zu liefern. Dieser Absicht zu Liebe sind dann die Mäntel in möglichst einfachen breiten Faltenmassen übergelegt, so dass die ornamentierten Säume und Granatapfelmuster zur Geltung kommen, während an den paduaner Bischofsstatuen die Gewandung nur dekorativ flüchtig angelegt ist. — Gonzati nimmt (I 65) für die beiden Statuen eine ursprüngliche Aufstellung auf dem Gesimse über dem vorderen Choreingange an, zu beiden Seiten des Crucifixus. So sieht man noch heute an der entsprechenden Stelle den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes in der Frarikirche in Venedig; über die entsprechende Aufstellung der ferraresischen Gruppe s. Gualandi, Memorie Serie IV, 40 f. Der Anonimo Morelliano (ed. Frimmel p. 2) erwähnt nur die Madonna mit den sie umgebenden 4 Heiligen; sie hatten ihren Platz auf dem ‚scabello' des Hoch-

nur im Modell ausführte, teils zur Vollendung brachte[1]); er begab sich 1451 nach Ferrara um über die Reiterstatuen des Niccolo und Borso d'Este ein Gutachten abzugeben[2]); er wurde im selben Jahre nach Modena berufen und blieb bis zum Sommer 1452 dort mit den Vorbereitungen für eine zweite Reiterstatue des Herzogs Borso beschäftigt[3]) — kurz, wir gewinnen das Bild einer so umfangreichen und mannichfaltigen Tätigkeit, wie sie eben nur mit Hülfe einer grofsen und wolgeschulten Werkstatt durchgeführt werden konnte. Und zu alledem kam offenbar das Drängen der Paduaner, die nach immer neuen Werken von seiner Hand begehrten. Es wird eine Aeusserung Donatello's berichtet, welche sein Verhältnis zu den Paduanern ebenso scharf beleuchtet, wie seinen hochstrebenden Künstlersinn. Er fürchte, soll er gesagt haben, in Padua alles zu verlernen, was er könne, da er hier von jedermann höchlichst gelobt werde. In Florenz werde er ständig getadelt, aber eben dieser Tadel gebe ihm Ursache zu weiterem Streben und damit zu höherem Ruhme[3]). Und auch jenes Wort eines Freundes, welches dieser 1458 nach Siena schreibt[4]), geht wol auf eine Aeusserung des Künstlers selbst zurück, dafs Donatello vier Jahre zuvor — also 1454 — grofse Sehnsucht gehabt habe, von Padua nach Siena fortzukommen — „per non morire fra quelle ranochie di Padova; che poco ne manchò."

Und doch hat Donatello den Pfahlbürgern von Padua das Höchste geschenkt, was er auf dem Gebiete historisch-dramatischer Darstellung zu leisten vermochte — in den vier Reliefs mit W u n d e r t a t e n d e s h. A n t o n i u s, welche ja auch neben dem Reiterbilde des Gattamelata offenbar stets in erster Linie den Ruhm seiner dortigen Tätigkeit ausgemacht haben. Oder wagt

altars, d. h. auf der über den freistehenden Altar (‚aila romana') sich hinziehenden Staffel, welche zwischen der vorderen und hinteren mensa als Scheidewand diente. In den Rechnungsakten (Gonzati, Carte 68) heisst es allerdings von allen 7 Freistatuen: le quali figure serano poste a lo altare grande de la gexia.

[1]) Vergl. Braghirolli im Giornale di erudizione artistica 1873. Bertolotti, Figuli fonditori e scultori in relaz. colla corte di Mantova p. 66.

[2]) Gualandi Memorie IV. p. 35.

[3]) Vasari ed. Milanesi II 413.

[4]) Brief des Leon. Benvoglienti bei Milanesi, Docum. per la storia dell' arte Senese II 299.

kritischer Zweifel wie an die untergeordneten Leistungen mehr dekorativer Art sich auch an diese vielbewunderten Historien? Bevor wir hier einen Schritt vorwärts tun, wird es gut sein, rückschauend den Anschluss an den bisherigen Entwicklungsgang von Donatellos Reliefkunst wiederzugewinnen. Schenken wir unsere Aufmerksamkeit zunächst jenem unscheinbaren Werk, das heute an dunkler Stelle über dem hinteren Choreingang des Santo eingemauert ist, dem Stuckrelief der Grablegung Christi[1]).

Arg bestofsen und durch dick aufgetragenen Firnis entstellt wirken die Gestalten dieses Reliefs doch so unmittelbar auf den Beschauer, dass sich kaum eine Stimme gegen die Behauptung erheben wird, dass aus ihnen Donatello selbst zu uns spricht. Hier haben wir seiner eigenen Hände Arbeit vor uns, und es frägt sich nur, wie die Ausführung in vergänglichem Material, Gips oder Thon, zu erklären sei, die auffällig

---

[1]) Bei Vasari ed. Milanesi II 411 heisst es: Similmente nel dossale dello altare fece bellissime le Marie che piangono il Christo morto. Diese Inhaltsangabe würde vortrefflich auf die Grablegung passen, deren Platz danach am Antependium des rückseitigen Altartisches gewesen wäre, wenn das vorhandene Stuckrelief wol auch nur provisorisch hier angebracht sein konnte. Die auffallenden Beschädigungen — namentlich die Nasen der Figuren sind abgestofsen — wären damit auf das einfachste erklärt. Bedenken erregen mir dagegen die Mafse des Reliefs, welche 1,30 Höhe zu 1,90 Breite betragen. Deshalb mag auch dahingestellt bleiben, ob sich die Notiz des Anonimo Morelliano, welche gleichfalls von einem Christo morto an der Rückseite des Altars berichtet, mit derjenigen Vasaris vereinbaren lässt. Auffallend genug ist, was der Anon. (ed. Frimmel p. 1) sagt: Et da dietro laltar sotto il scabello (also nicht „über" der Staffel, wie Fr. übersetzt) il Christo morto cum le altre figure a circo, et le due figure da man dextra, cum le altre due da man sinistra, pur di basso rileuo ma di marmo, forono di mano di Donatello. Der Herausgeber nimmt hier, wie es nach dem Wortlaut auch zunächst liegt, an, dass der Anon. drei Reliefs beschreibt: eine ‚Pietà' in der Mitte und je zwei marmorne Relieffiguren seitlich davon. Aber die bronzene Pietà am Gattamelataaltar kann hier nicht gemeint sein, da sie nach ihren Mafsen mit den Wunderreliefs zusammengehört, welche am ‚scabello' angebracht waren. Und was waren und wo blieben die Marmorfiguren zu beiden Seiten? — Demgegenüber erscheint es immerhin nicht ganz undenkbar, dass der Anon. — wider seine Gewohnheit etwas geschwätzig — das so auffallend symmetrisch komponierte Stuckrelief, welches er für Marmor ansah, hätte in der Art beschreiben wollen: Christus mit einigen Figuren in der Mitte und rechts und links je zwei Figuren. — Aber, wie gesagt, trotz der schönen Uebereinstimmung der Quellen, diese Auslegung müsste durch die Form des Reliefs besser unterstützt werden, um für mehr als eine Hypothese zu gelten.

bleibt, zumal wenn wirklich das Relief einst zum Schmuck des prunkvollen Hochaltars gehört haben sollte. Man möchte zunächst an ein Modell für den Bronzeguss denken; aber dem widerspricht nicht blos die musivische Arbeit, wie sie am Sarkophag und auf dem Hintergrunde sichtbar ist, sondern auch die ganze Art der Behandlung. War dieser Entwurf in der Tat für eine Ausführung in edlerem Material bestimmt, so kann nur an eine solche in Marmor gedacht sein. Darauf weist die strenge Wahrung der gleichen Fläche in den höchsten Teilen der Figuren, das Stehenbleiben eines gleichhohen umschliessenden Randes, die Rücksichtnahme auf bunte Steintäfelung mit Notwendigkeit hin. Der Materialstil des Marmorreliefs tritt uns in diesem Werke ebenso deutlich entgegen, wie in Donatellos Arbeiten aus den dreissiger Jahren des Jahrhunderts. Stilistisch wie inhaltlich knüpft es an jene Grablegung in S. Peter an, unbeschadet des Einflusses, den eine mehr als zehnjährige Weiterentwicklung auf Donatello's Empfindungs- und Darstellungsweise ausgeübt hat. Es ist der Mann an der Schwelle des Greisenalters, der in diesem Werke seine Enttäuschung und Klage ausspricht und die beginnende Resignation[1]).

Die Komposition ist so einfach und streng als möglich. Fast in genauer Symmetrie sind die Figuren um den Sarkophag verteilt: Zwei Greise mit dem Bahrtuch zu Häupten und Füfsen des Leichnams, zwei andere in völlig paralleler Bewegung seinen Leib umfassend und haltend; dazwischen die drei Frauen in wilden Schmerzgeberden, und Johannes, verzweiflungsvoll zum Himmel emporschauend. Bis auf diesen sind die Gestalten alle greisenhaft und hässlich, von starkknochigem Körperbau, mit dürftigen Kitteln angetan und die Gesichter von einem verwilderten Haarwuchs umrahmt. Aber in den niedrigen Leibern, welche Gewalt des Empfindungsausdrucks bis in die Fingerspitzen hinein! Als echte Klageweiber nach südländischem Trauergebrauch strecken die Frauen laut schreiend ihre Arme weit von sich oder raufen sich das Haar. Mit brechenden Knieen verrichten die Jünger ihre Arbeit um den Leichnam, der sich schwerlastend in ihren Armen biegt und dessen hinten-

[1]) Vergl. die treffende Parallele zwischen den beiden Grablegungsreliefs bei Schmarsow Donatello p. 47.

über sinkendes Haupt von dem kummervoll dreinblickenden Träger gestützt wird. „Es ist eine wunderbare Energie gemeinsamer Aktion in dieser Scene,“ sagt Schmarsow, „ein hochgesteigertes theatralisches Pathos und doch ergreifende Wahrheit.“

Breit, aber niedrig und von ganz geringer Tiefe ist die Bühne, auf welcher diese Tragödie des Schmerzes sich vor unseren Augen abspielt. Auf alles Nebenwerk ist absichtlich verzichtet. So viel vom Hintergrunde nicht durch die Figuren verdeckt ist, wird von einer simpeln Quadrierung eingenommen, deren dunkel gefärbte Innenstreifen einen sparsamen Farbenkontrast zur besseren Abhebung der Relieffiguren schaffen. Der Höhe des ganzen Reliefs kommt die der Figuren beinahe gleich, kaum ein Fleckchen des Ganzen also ist frei von bewegten Leibesformen zum Ausdruck menschlicher Empfindung. Oder doch — fast die ganze untere Hälfte der Fläche wird von dem breit und eckig hingestellten Sarkophag eingenommen, einem echten Erzeugnis donatellesker Tektonik, mit seinem schweren Gesims und der polychromen Felderteilung in dürftiger Rahmengliederung. So schneidet er die unteren Teile der Figuren weg, die für den Ausdruck nicht mitsprechen, und lässt alles Körperliche nur als Organ seelischer Erregung zur Geltung kommen. Breit hinflatternde Mäntel und malerischer Faltenwurf der Gewandung, wie sie noch an den sonst nahe verwandten Heiligen und Aposteln in der Sakristei von S. Lorenzo auftreten, haben in dieser Ueberfülle des Ausdrucks keinen Raum. Mit rücksichtsloser Konsequenz ist jede Versuchung zu mehr malerischer Ausgestaltung, auch des Raumes, von der Hand gewiesen. Kaum soviel scheinbare Tiefe ist dem Relief gegönnt, als der natürliche Rauminhalt des Sarkophages bedingen würde. — So steht dies Werk als ein letzter Ausläufer streng plastischen Reliefstils in Marmor scheinbar fremdartig unter einer geschlossenen Gruppe von Arbeiten, die in anderem Sinne gedacht mit anderen Mitteln gestaltet und in einem anderen Material ausgeführt sind [1]).

---

[1]) Das bronzene Grablegungsrelief in der Ambraser Sammlung, das meist in Verbindung mit diesem Werke genannt wird, ist in Wahrheit von einem durchaus anderen Geiste erfüllt, so dass mir die Urheberschaft Donatello's ausgeschlossen

Oder sollte zwischen dem Grablegungsrelief und den vier Darstellungen der Antoniuswunder, da sie ja doch, unter gleichen Verhältnissen entstanden, höchstens durch einen Zwischenraum weniger Jahre von einander getrennt sein können, eine innere Uebereinstimmung bestehen, die in jenen reich ausgestatteten Historien nur durch äussere Umstände verschleiert wäre? Sind die vier Reliefs selbst doch bisher noch niemals auf ihr stilgeschichtliches Verhältnis hin befragt worden, trotz der unleugbaren Verschiedenheiten, welche sich einer näheren Betrachtung ohne weiteres ergeben.

Sie gehören paarweise zusammen, so wie sie auch jetzt noch zu zweien neben einander auf den Vorderseiten des Hochaltars im Chor und des Sakramentsaltars in der Familienkapelle der Gattamelata angebracht sind. Am Hochaltar finden wir die beiden Scenen, welche im Freien spielen: die eine, wo Antonius einem Jüngling den Fufs wieder ansetzt, den dieser sich abgehauen hat in zorniger Reue darüber, dass er ihn gegen seine Mutter zum Stofse erhoben; die andere, wie Antonius die Leiche eines Geizhalses öffnen lässt, die eben zum Begräbnis hinausgetragen werden soll: und siehe, man findet an Stelle des Herzens einen Stein, das Herz des Mannes aber, wie der Heilige es vorausgesagt, zu Hause in seiner Geldkiste. — Die beiden Reliefs am Gattamelataaltar stellen Ereignisse dar, die in geschlossenen Räumen vor sich gehen: links die wunderbare Begebenheit in Rimini, da ein Maultier, welches seinem gabenbringenden Herrn in die Kirche gefolgt ist, vor der Hostie, die ihm Antonius am Altar entgegenhält, anbetend in die Kniee sinkt; rechts, wie der Heilige einem Säugling die Sprache verleiht, damit er für die Unschuld seiner mit Unrecht verdächtigten Mutter zeugen könne.

Die übereinstimmenden Notizen des Anonimo und Vasaris lassen über den Platz, welchen diese Reliefs am Hochaltar

erscheint. Auf die Zurschaustellung rein körperlicher Anstrengung, z. B. in den beiden jugendlichen Trägern des Leichnams, ist hier ein besonderes Gewicht gelegt, wie es der Stimmung des paduaner Reliefs gegenüber fast als Profanation erscheint. Dagegen giebt sich die eigentliche Geberdensprache schon erstarrt, aus der gewohnheitsmäfsigen Wiederholung bestimmter Arm- und Handhaltungen geboren. In einzelnen Motiven ist eine Nachahmung der paduanischen Reliefs Donatello's unverkennbar.

einnahmen, keinen Zweifel: sie waren zu je zweien an der Vorder- und Rückseite des staffelförmigen Aufsatzes angebracht, welcher sich auf dem Altartisch erhob und die fünf Bronzestatuen trug[1]). Auch die Art ihrer Verteilung ergiebt sich aus dem Angeführten von selbst. Denn nur bei den zusammengehörigen Paaren liegt der Augenpunkt der perspektivischen Konstruktion in gleicher Höhe. Wir finden ihn bei den ersten beiden Reliefs etwa in der Mitte des ganzen Bildfeldes gelegen, bei den letzterwähnten dagegen in der unteren Rahmenleiste, also unter dem Fufspunkte der Figuren. Jenes entspricht der in florentinischen Gemälden und Bildwerken üblichen Perspektivkonstruktion, dieses nähert sich bereits der eigenartigen Anlage des Verkürzungsschemas, welche Mantegna in seinen späteren Fresken in der Eremitanikapelle mit solcher Entschiedenheit durchgeführt hat.

Das ist auffallend genug und darf nicht länger übersehen werden! Was bei Mantegna's Wandfresken durch den tiefgelegenen Augenpunkt des Beschauers, welchen der Maler unter allen Umständen auch zu demjenigen des Bildes machen will, seine Rechtfertigung findet, klingt hier bereits an in Reliefdarstellungen, welche schon im Hinblick auf ihren geringen Umfang und die Kleinheit der Figuren in keiner beträchtlichen Höhe über dem Auge des Beschauers angebracht sein konnten[2]). Also ist ein Zusammenhang unleugbar, und da an Mantegna selbst noch nicht gedacht werden kann — denn 1448 war dieser siebzehnjährig und begann wol erst nach dem Tode seines Hauptmitarbeiters Niccolò Pizzuolo im selben Jahre ganz selbstständig zu schaffen — so werden wir auf Squarcione und seine Schule verwiesen. Das Verhältnis Donatello's zur Paduanischen Kunst scheint denn doch nicht ein so einseitiges gewesen zu sein, wie man gewöhnlich annimmt. Nicht blos als Gebender tritt uns Donatello in Padua entgegen, sondern auch als ein Empfangender — diese Erkenntnis wird Niemandem entgehen,

---

[1]) Anon. Morelliano ed. Frimmel p. 2: Et sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette dauanti et le due da dietro pur di bronzo di bassorilieuo. Vasari ed. Milanesi II 412: nella predella dello altar maggiore le istorie di Sant' Antonio di Padova.

[2]) Die Reliefs sind 1,24 br., 0,57 h. Die Höhe der Figuren steigt bis zu 0,25,

der das Grablegungsrelief im Santo zum Prüfstein nimmt für das, was in diesen Historien von Haus aus ursprünglich und künstlerisches Eigentum Donatellos ist. Aus dem reichen Ensemble schält sich dann ein echter Kern heraus, der ebenso gewiss die Originalarbeit des Meisters sein muss, wie alles Uebrige uns fremdartig anmutet und wie von aussen herzugebracht.

Dies tritt am deutlichsten zu Tage in dem Relief, welches die Heilung des abgeschlagenen Fufses darstellt. Wie sonderbare Inkongruenzen walten hier doch zwischen der figürlichen Darstellung des wunderbaren Vorgangs und dem weitausgesponnenen Perspektivenwerk, das ihr als Umgebung dient! In der Mittelgruppe der um den verwundeten Jüngling und den Heiligen sich drängenden Greise erkennen wir ohne Weiteres Donatello's Erfindung und Arbeitsweise. Sie ist in der Geschlossenheit der Anordnung, der Wahrung isokephaler Verhältnisse und im Ausdruck namentlich der erregten Greisengestalten ein, wenn auch schwächeres, Seitenstück zu jener Grablegung Christi — und erschöpft für sich allein den eigentlichen Inhalt der Handlung so vollständig, dass man sie ohne Bedenken aus dem ganzen Bildfelde herausschneiden könnte und doch ein für sich verständliches, dramatisch bewegtes und vollkommen abgerundetes Relief erhielte. Was hat dagegen mit dem Eindruck der Komposition das verwirrende Konglomerat von Baulichkeiten aller Art mit vereinzelten Staffagefiguren darauf und dazwischen zu schaffen, welches den ganzen übrigen Raum der Tafel ausfüllt, von welcher die eigentliche Figurenkomposition kaum ein Viertel in Anspruch nimmt? Diese dürftigen Fachwerksbauten im Vordergrunde, der offene Stufenbau dahinter, der von der Anschauung einer antiken Arena inspiriert erscheint, schliesslich gar das im obersten Grunde auftauchende castellartige Viereck, bei welchem der gröfseren Kompliciertheit zu Liebe auch noch die eine Wand durchbrochen dargestellt ist — sind es nicht im Grunde genommen perspektivische Künsteleien, die nur müfsige Rätsel aufgeben? Und die bronzene Sonne, welche oben darein scheint, beleuchtet einen ganz entschieden zum Kleinlichen neigenden Geschmack, dem sich Donatello hier dienstbar gemacht hat. Nur in Werken der plastischen Kleinkunst, wie den Medaillen

des Vittore Pisano und Johannes Boldu, begegnen wir in dieser Zeit dem gleichen kindlichen Versuch, das Tagesgestirn zu plastischer Gestaltung zu bringen [1]). — Dem ganzen Relief fehlt es an Einheit im Stil und der Durchführung. Neben die lebendig bewegten Gestalten der Hauptgruppe und einzelne gut erfundene Staffagefiguren treten blutleere Schemen flüchtig skizziert, wie auf der Treppe links; ja in der ganzen vorderen Ecke dieser Seite macht sich die Werkstatt breit, als ob es nur darauf angekommen sei, mit schneller Erfindung den Raum zu füllen. Modelle und halbausgeführte Stücke aus dem Atelier sind hier zusammengeschoben, eine verschleierte Matrone, der Madonna auf dem Kreuzigungsrelief im Bargello gleich, ein Flussgott und eine Nymphe oder Tellus nach antiken Mustern, wie wir sie wiederum auf Medaillen von Donatellos Schüler Bertoldo finden werden.

Dies unausgeglichene Werk muss entschieden an den Anfáng der Reihe gesetzt werden; in dem folgenden zeigt der Künstler schon eher, was er eigentlich will, aber eine rechte einheitliche Wirkung ist auch hier nicht erzielt. Der Schauplatz allerdings ist deutlich genug charakterisiert: eine gepflasterte Strafse, die auf eine Kirche zuführt; rechts und links ist sie mit phantastischen Hallenbauten besetzt, deren eine das Haus des Geizhalses vorstellen soll, denn hier sehen wir, wie das Herz in der Geldkiste gefunden wird.[2]) Rechts verliert sich

---

[1]) Vgl. Heiss, Les médailleurs de la Renaissance I Tf. 7. VII. Tf. 3. u. 4. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen I Tf. 5, 19. 6, 20. II Tf. 11, 1. 15, 1.

[2]) In diesen Hallen finden sich die vielbesprochenen Inschriften: S̄ ANT DI GIOV DE SEN E SVORV auf einer gröfseren, und S̄ DI PIERO E BARTOLOMEO E SVO auf einer kleineren Tafel an der Wand sichtbar, deren eigentliche Erklärung bis jetzt noch nicht gefunden scheint. Nur soviel ist wol sicher, dass es Grabinschriften sind, wie Toschi (Nuova Antologia 1887, 15. Mai) gegen den Cicerone p. 357 Anm. nachgewiesen. Aber für die Vorhalle einer Kirche lässt sich der Raum, in welchem die Inschriften angebracht sind, unmöglich erklären, wenn in der Architektur des Hintergrundes Sinn und Verstand herrschen soll. Denn es sind eben zwei verschiedene Hallen, die sich mit ihrer Axe rechtwinklig zur Axe der Kirche, deren Front im Hintergrunde zu sehen ist, gegen die Strafse hin öffnen, und in der vorderen steht die Truhe des Geizhalses. — Der immer erneute Versuch, die genannten Namen für die Kenntnis von Donatellos Gehilfen in Padua zu verwerten (Gonzati, Bode) erscheint auch in seiner neuesten Wiederholung durch C. v. Fabriczy (Repertor. XII, 103) wenig geglückt, insofern er darin anderweitig bekannte Persönlichkeiten wieder-

die architektonische Perspektive wieder ganz ins Unklare und Kleinliche. — Die gedrängte Gruppe entsetzt Zurückweichender, welche hier vollständig isoliert den Vordergrund füllt, wird von einer Niobe - ähnlichen Gestalt beherrscht, welche durch ihre antikisierende Schönheit von allen anderen Figuren dieses Reliefs auffallend abweicht. — Die Hauptgruppe in der Mitte ist wieder mit meisterhafter Konzentration des Interesses um die Bahre mit dem Leichnam zusammengehalten. Ein Schnitt über die gleichstehende Reihe der Köpfe hinweg würde nicht mehr wegnehmen, als jene glückliche Improvisation der beiden Neugierigen, welche das eben von dem eifrigen Bufsprediger verlassene Podium erstiegen haben, um erschauernd das Wunder zu sehen. Nach links hin hat die notwendige Scene um die Geldkiste Anschluss gefunden, mit Verwendung des schon vorher — in der Fufsheilung — gebrauchten Motivs der einmütig Niederknieenden.[1])

Ihren entschiedenen Höhepunkt erreichen diese Kompositionen in dem „Wunder zu Rimini." Als Schauplatz dient eine einheitlich durchdachte Architektur, die an den grofsartigsten Resten der Antike ihre Vorbilder genommen hat. Direkt auf die Ruinen der Konstantinsbasilika zu Rom geht der Gedanke der drei Tonnengewölbe zurück, welche sich hier nebeneinander öffnen und sicher nicht die Seitenkapellen einer Kirche darstellen sollen, sondern einen idealen Querschnitt durch eine

---

finden will. Denn nicht Piero hiess Donatello's Schüler, sondern Urbano, und Piero war sein Vater — und die Identificierung eines Antonio di Giovanni da Siena mit Antonio di Chellino da Pisa ist vollends etwas Unglaubliches.

[1]) Auf das Fortleben dieses und anderer von Donatello gefundener Motive in Raphaelischer Kunst hat R. Vischer, Studien z. Kunstgesch. p. 109 aufmerksam gemacht. Vergl Schmarsow, Donatello p. 46 Anm. mit Hinzufügung weiterer Beobachtungen. Auch aus der Plastik des Cinquecento liesse sich Manches dieser Art beibringen, namentlich Baccio Bandinelli hat diese Reliefs kräftig geplündert. Ich verweise nur auf seine Entwürfe zum Einzug Christi in Jerusalem (Uffizien, Braun n. 33) und zu einem Ecce homo (Br. 35). Vgl. auch die Anbetung der Könige (Uffizien 502, 1526) und den Stich des Agostino Veneziano „der Kirchhof" Bartsch n. 424 nach einer Zeichnung Bandinellis. In der Uffiziensammlung befindet sich eine Federzeichnung (495, 1484), welche dort wegen der Anklänge an die vatikanischen Fresken natürlich ‚Scuola di Raffaello' genannt wird. Es ist eine flüchtige aber genaue Kopie der rechten Hälfte von Donatello's Auffindung des Herzens, bis zur Figur des Heiligen exclusive.

solche, den kühnsten Entwürfen Alberti's und Bramantes vorgreifend. Denn künstlich genug ist durch das Gitterwerk, welches die drei Tonnen abschliesst, nach rückwärts ein Einblick in drei weitere ebenso gestaltete Gewölbe angedeutet, die gleichfalls durch Gitter geschlossen werden, und erst hinter diesen erblickt man die definitive Quaderwand. Die Gewölbe ruhen auf Säulenstellungen, auch nach den Aussenseiten hin, sodass die Vorstellung weiterer Räume, die sich rechts und links anschliessen, geweckt wird. [1]) Diesem idealen Charakter der Architektur entsprechend ist auch die ganze Vorderseite zu einer wirklichen Frontdekoration ausgebildet, mit kannellierten Pilastern vor den Widerlagern und römischen Genien in den Zwickeln und auf den Schlusssteinen. So ist das zerstreute Kulissenwesen der früheren Reliefs zu einheitlichem Rahmenwerk durchgebildet, Bühne und Handlung vielleicht zum ersten Mal in diesen Reliefs aus einem Geiste geboren. Dies äussert seinen Einfluss auch auf die figürliche Komposition. Sie schmiegt sich, zum besten Vorteil des Gesamteindrucks, der Disposition des Räumlichen aufs engste an. Im Mittelschiff steht der Altar, und die Gruppe des Heiligen mit dem vor ihm knieenden Maultier tritt frei heraus; nur zu den Seiten drängt sich die Menge scheu und neugierig zugleich herein und staut sich an den Pfeilern empor und blickt von erhöhtem Standpunkt ehrfürchtig auf das gottbeseelte Tier. Die Gestalten in den Seitenschiffen verraten durch manche Ungeschicklichkeit wieder die Mitwirkung der Schülerhände, aber das Ganze ist eine geniale Leistung des Meisters, der hier zuerst mit eigenstem Können das fremdher Angeeignete zu einheitlicher Wirkung durchquickt hat.

In der Grundanlage ist das folgende Relief diesem gleich. Den Querschnitt einer dreischiffigen Kirche sehen wir auch hier, aber unmittelbar hinter dem ersten Joch an der Eingangswand genommen, und der Architektur mangelt es an dem ausgesprochenen Renaissancecharakter. Sie ist wieder in jenem mehr

---

[1]) Architektonisch betrachtet ist diese ganze Konstruktion sicherlich ein Unding; denn welcher Baukünstler vermässe sich, Tonnengewölbe mit Architrav und Rundsäulen zu unterfangen? Beispiele oder Vorbilder auch nur annähernd gleicher Art wird man deshalb in der Renaissancearchitektur — insbesondere vor 1450 — vergeblich suchen. Ein Kirchenbau mit drei gleich hohen Tonnenschiffen müsste in Wirklichkeit überaus öde wirken!

spielenden Sinne behandelt, wie auf den früheren Reliefs und rechnet stark auf die Mithilfe gravierter Arbeit und aufgestanzter Plättchen, wie sie der Goldschmied verwendet, zur Belebung der Flächen. — Die Komposition ist fast ganz in dem bedeutend breiteren Mittelschiff konzentriert, wo der Heilige der Mutter das Kind zurückgiebt und auf der einen Seite die männlichen Teilnehmer, der fälschlich beschuldigte Hausfreund mit seinen eleganten Gefährten, auf der anderen die weiblichen Anverwandten und Gevatterinnen sich als Zeugen des Wunders gegenüberstehen, das der Ehemann in der Mitte knieend gläubig verehrt. Die reiche Bewegung, welche hier herrscht, geht nach den Seiten hin zum Teil in's Gewaltsame über. Eiligst herein- und hinausstürzende, halb im Türrahmen steckende Figuren bringen eine Unruhe in die Komposition, welche offenbar über das Ziel hinausschiesst. Auffallend ist der Mangel an einheitlichen Proportionen, wie er sich namentlich in den Frauen und in dem auf den Pfeilersockel gestiegenen Manne geltend macht. Ja die Mutter und einige ihrer Gefährtinnen geben sich in den schlanken Körpermafsen, dem modischen Schnitt ihrer Kleider mit dem Fälbelsaum und den hoch aufgetürmten lockeren Haarfrisuren direkt als Verwandte von Giovanni's Madonna in der Eremitanikapelle zu erkennen[1]. In vollem Lockenschmuck prangen auch die jungen

---

[1]) Diese Frauen tragen den Busen nicht entblöfst, wol aber eine so enganliegende Taille, dass die Brüste und Schultern darunter wie unbekleidet hervortreten. Die ganze Art der Behandlung der Frauenbüste mit den von Gewanddraperie umrahmten vollen Formen erinnert sehr an die weibliche Reliefbüste im Besitz von Lord Vaughan (Gipsabguss in der Donatello-Ausstellung. Semper 2, pag. 59), nur dass hier das Gewandstück um den entblöfsten Busen in freierer, antikisierender Weise drapiert ist. Auch das Profil des Gesichts ähnelt bis zu einem gewissen Grade der Madonna in der Eremitanikapelle und die lockere und weiche Behandlung des unter einem Kopfbande zurückgestrichenen Haares, das wieder in antikisierender Manier in aufgelösten Locken endigt, darf als ein besonderes Kennzeichen für Giovanni da Pisa bezeichnet werden. Von mehr handwerksmäfsiger Arbeit ist eine im Winter 1889 in den Bargello gekommene, gleichfalls nach rechts profilierte weibliche Reliefbüste (im I. Marmorsaale), welche dieselbe Schleierhaube trägt wie die Eremitanimadonna. In dem viereckigen Reliefrahmen sitzt die kleine Dame so bewegt darin, mit stolz aufgerichtetem Kopfe und stark zurückgenommener rechter Schulter, als wenn sie direkt aus dem paduanischen Relief herausspaziert wäre. Die einzelne Schläfenlocke, welche sich kokett unter dem perlenbesetzten Haubenrande hervorstiehlt, ist genau so behandelt wie der vollere Lockenschopf der Donna Vaughan.

Lebemänner drüben, zu denen wir die Seitenstücke ja bereits in der Anbetung der Könige an jenem Altar zu finden vermeinten. Sollte also Giovanni da Pisa bei diesem Relief zur Mitarbeit selbst an den Hauptfiguren zugelassen worden sein?

Haben wir den genetischen Zusammenhang unter den Reliefs mit den Antoniuswundern richtig verstanden, so fügen sie sich ebenso organisch in die bisherige Entwickelung von Donatellos Reliefkunst ein, wie sie eine neue Epoche derselben bedeuten. Die Grundanschauung, welche ihn bisher in der Gestaltung der plastischen Flächendarstellung leitete, hat Donatello keineswegs aufgegeben. Noch immer ist es die Form des Friesreliefs nach antikem Muster, welche ihm vorschwebt, noch immer arbeitet er die eigentliche Handlung in energischer Geschlossenheit und übersichtlicher Klarheit heraus, so dass eine bestimmte Normalhöhe der Figuren fast durchweg festgehalten werden kann. Selbst die flache Gesamthaltung, welche das Marmorrelief gelehrt hatte, ist hier im Thonmodell beibehalten, und als wäre eine ursprüngliche Oberfläche zu markieren, umgiebt die Reliefs sämtlich ein leistenartiger Rahmen, über dessen Höhe nur ganz wenige Teile der Figuren um ein Geringes hervorragen. Die langjährige Gewohnheit des Marmorbildners lässt Donatello nicht los, auch da er im Uebrigen mit vollem Bewusstsein der Vorteile, welche das weiche Thonmaterial bot, modellierte und gestaltete. Wie flott und sicher sein Griffel in der bildungsfähigen Masse gearbeitet, das erkennt man noch an Einzelheiten, welche vom Ciseleur unberührt gelassen sind, wie den so sprechend bewegten Händen der Mittelgruppe auf der Fufsheilung, und in der ganzen Art der Gewandbehandlung, welche oft blos durch einige energische Faltenzüge die Lage und Form des darunter liegenden Körpergliedes anzudeuten sich begnügt. Beispiele hierfür bieten die Gruppe am linken Pfeiler des Maultierwunders oder die Knieenden in der Fufsheilung. Anderes hingegen, namentlich in den realistisch durchgeführten Zeittrachten, ist mit sichtlicher Sorgfalt durchgearbeitet, und der gedrängte, scharffaltige Gewandstil der Bronzeplastik kommt hier zuerst unter den paduanischen Werken zur Ausbildung.

Mit den unverwischbaren Zügen der individuellen Kunstweise des Meisters, welche an der Antike und dem Marmor-

stil genährt ist, vereinigt sich aber ein Element von mehr allgemeiner, lokaler Prägung, das ihm hier und da selbst das Concept verrückt hat, so dass der Eindruck, als ob eine ganze Schule oder Akademie bei dem Entwurf dieser Bronzegemälde mitgeschaffen habe, nicht abgewiesen werden kann. Tritt doch das gelehrte Streben nach Bewältigung perspektivischer Probleme, welches hier in so breiter Betonung und zum Teil ausser Zusammenhang mit dem inneren Darstellungswert der Komposition sich entfaltet, beinahe gleichzeitig in der paduanischen Malerschule des Francesco Squarcione auf und führt selbst dazu, ein eigenes System der perspektivischen Raumdarstellung zu versuchen, welches freilich neben den einfacheren und richtigeren Principien der Florentiner keine allgemeine Geltung gewinnen konnte[1]).

Von einem Hauche dieses Geistes der alten Gelehrtenstadt, welcher allen paduanischen Kunstschöpfungen — selbst denen eines Genius wie Mantegna — einen Zug unerschütterlicher Ernsthaftigkeit und selbst nüchterner Pedanterie verleiht, ist auch Donatello nicht unberührt geblieben!

Als Donatello nach Padua kam, stand die Squarcioneschule schon seit Langem in Blüte und Ansehen: andernfalls hätte ihr Vorsteher und Meister einen so umfangreichen und bedeutsamen Auftrag, wie die Ausmalung der Ovetari-Kapelle, weder erhalten noch übernehmen können. Und während Donatello mit seiner Gehilfenschaar für den Santo skizzierte und modellierte, nahmen auch die Fresken an der Decke und den Wänden jener Kapelle ihren Anfang und Fortgang[2]). Es wäre wunder-

---

[1]) Die Darstellung der paduanischen Perspektivlehre giebt bekanntlich Pomponius Gauricus, De sculptura (zuerst gedruckt Florenz 1504). Vergl. die Erläuterungen von Heinrich Brockhaus in seiner Ausgabe (Leipzig 1886) p. 51 ff. und die Bemerkungen von Schmarsow, Melozzo da Forli p. 310.

[2]) Wenn auch feststeht, dass die Fresken spätestens 1458 vollendet sein müssen (vergl. jetzt den urkundlichen Beleg, dass Mantegna im Januar 1459 bereits einige Zeit in Mantua war, Arch. storico dell' arte I 81), so hat man den Anfangstermin bisher ziemlich unbestimmt gelassen. Dass lange Jahre daran gearbeitet worden ist, geht aus der stilistischen Entwicklung der Fresken selbst hervor. (Schmarsow, Melozzo da Forli p. 303.) Zieht man aber die urkundlich bezeugte Mitarbeit des 1448 ermordeten Niccolo Pizzuolo in Betracht, so wird man zu der Ueberzeugung kommen müssen, dass die Arbeit nicht allzulange nach dem Testament des Jacopo Ovetari (1443), d. h. also etwa gleichzeitig mit Donatellos Arbeiten für

bar, wenn die Berührung zwischen diesen beiden Arbeitsstätten, welche uns äusserlich ja durch den Namen des Niccolo Pizzuolo, Squarcione's und Donatello's „garzone", bezeugt wird, nicht auch nach beiden Seiten hin in ihren Leistungen zur Geltung käme. Mit Recht ist die Invasion des florentinischen Statuenbildners und seiner Werkstatt von je als ein entscheidendes Ereignis in der Geschichte der paduanischen Malerschule anerkannt worden. Bildet doch die weitgetriebene statuarische Behandlung der einzelnen Gestalt einen wesentlichen Zug in Mantegna's Vortragsweise[2]). Man wird angesichts der Antoniusreliefs im Santo sich der Annahme nicht entziehen können, dass Donatello auch seinerseits von der spezifisch paduanischen Richtung beeinflusst worden ist, ja dass er, in engstem Zusammenhang mit den paduanischen Theoretikern, von diesen vielleicht selbst Vorschrift und Skizze zu den ausgedehnten Perspektivkonstruktionen seiner Reliefs empfangen habe. Zu deutlich tritt in dem ersten derselben die mehr äusserliche Zusammenarbeit verschiedener Elemente, die künstliche Ausweitung der ursprünglichen Originalskizze zu einem komplicierten Gesamtbilde zu Tage. Schon eher beherrscht in dem folgenden Relief der Plastiker die Situation; die meisterliche Gestaltung der dramatischen Handlung mit Akteurs und Chorus drängt das umfangreiche Kulissenwerk in den Hintergrund. Noch mehr aus einem Gusse sind Handlung und Bühne in dem Glanzstück unter diesen Reliefs, dem Wunder zu Rimini. Hier scheint die mit Raffinement ersonnene Phantasiearchitektur doch nur dem Zwecke zu dienen, dem Herzuströmen,

---

den Santo begonnen habe. Denn als Niccolo die Himmelfahrt Mariae an der Altarwand begann, welche nach dem übereinstimmenden Urteil Cavalcaselles und Schmarsows von Mantegna — also erst nach Niccolos Tode — vollendet worden ist, da müssen nach allgemein üblichem Brauch die Deckenteile vollendet gewesen sein. In diesen selbst aber giebt sich ja schon eine fortschreitende Entwicklung kund. Wahrscheinlich waren aber auch die beiden obersten Bilder der Jakobuslegende vollendet, an denen Schmarsow die gemeinsame Arbeit von Niccolo und Mantegna nachgewiesen hat. Der Tod des Ersteren bot die Veranlassung zur Berufung der beiden auswärtigen Maler, da Mantegna damals erst 17jährig war. Dieser würde dann etwa 1450 mit selbständiger Arbeit einsetzen.

[2]) Ueber Mantegna's „Bronzestil" vergl. auch die feinen Bemerkungen von R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte p. 184 ff.

Andrängen, Gaffen, Staunen, ehrfürchtigen Zurückweichen einer fieberhaft erregten Volksmenge Raum und Ziel zu gewähren. Auf diese Leistung muss zurückgegriffen werden, wenn es sich darum handelt, festzustellen, was Donatello's Reliefkunst in der dramatischen Massenkomposition vermochte. — Im Einzelnen noch reich und glücklich kehrt die vierte Darstellung wieder zu einer einfacheren, geschlossenen Gesamthaltung zurück, ohne durchgreifende Belebung der wiederum in Dreiteilung angelegten Komposition.

Ein besonderes Gepräge erhalten diese letzten beiden Reliefs, wie schon oben kurz hervorgehoben wurde, durch das Aufgeben der florentinischen Gepflogenheit, den Centralpunkt (raggio centrale) in der Kopfhöhe der dargestellten Figuren anzusetzen[1]). Mit Hilfe dieses Kunstgriffs wussten die florentinischen Bildner nach der Anleitung ihres grofsen Lehrmeisters L. B. Alberti, in dem Beschauer den Eindruck zu erwecken, dass die im Bilde geschauten Menschen und Dinge sich auf dem gleichen Plane befänden wie er selbst. Die Bildfläche erschien, nach Albertis Ausdruck, wie in dem Rahmen eines geöffneten Fensters gesehen, und der davorstehende Beschauer gab mit den Proportionen seines Körpers selbst das Grundmafs der dargestellten Menschen und Dinge[2]).

So genial einfache Beziehungen und Verhältnisse sind der paduanischen Malerei stets fremd geblieben. Sie hatte auch nicht das Bedürfniss, den Beschauer in so unmittelbaren Rapport mit dem Mikrokosmos des Gemäldes zu setzen, dass er es wie ein Stück seiner eigenen Welt vor sich zu sehen vermeinte. Im Gegenteil, sie liebt es selbst in ihren Tafelbildern eine ganz körperlich gedachte Scheidewand zwischen beiden aufzurichten. Schon Squarcione setzt seine Madonna hinter eine gemalte steinerne Brüstung und dieses Motiv bleibt in der venetianischen Malerei ständig und mit Vorliebe gepflegt. In den Wandfresken der paduaner Schule wächst es sich aus zu der Vorstellung einer wirklichen Bühne mit fester Rampe nach vorn

---

[1]) L. B. Alberti della Pittura hrsg. v. Janitschek Quellenschr. z. Kunstg. XI. p. 79. Vergl. H. Ludwig's Commentar zu Lionardos Buch von d. Malerei Quellenschr. XVII, 3 p. 186.

[2]) Vergl. auch Albertis Deutung des Ausspruchs, dass der Mensch das Mafs aller Dinge sei. a. a. o. p. 77

hin, so dass dem unten stehenden Beschauer der Anblick der in hinterer Reihe stehenden Figuren sehr bald durch die natürliche Wirkung der perspektivischen Verkürzung entzogen wird. — Beides, sowol die vornehme Absonderung der dargestellten höheren Welt von der gemeinen Wirklichkeit, welche ja durch die Vorliebe für phantastischen Aufputz mit Guirlanden, schwebenden Engeln oder zurückgeschlagenen Vorhängen noch mehr betont erscheint, wie die starre Durchführung eines optischen Realismus, welcher die freie Entfaltung wolgegliederter Kompositionen fast unmöglich macht, tritt uns als etwas der florentinischen Anschauungsweise durchaus Fremdes entgegen, — und deshalb glauben wir mit Recht in der Annäherung Donatellos an diese Konstruktionsmethode in seinen Reliefs ein bedeutsames Zeichen für den Einfluss zu erblicken, welchen die Berührung mit der herben Eigenart der paduanischen Kunst auf ihn ausgeübt hat[1]).

*

Dass wir uns in dieser Annahme eines paduanischen Einflusses auf Donatello's Reliefkunst nicht täuschen, dafür werden die Kanzeln in S. Lorenzo im Laufe der Betrachtung noch weitere Belege liefern. Sein Fortwirken aber in der nächsten Zeit nach der Rückkehr aus Padua bezeugen uns zuerst und am allerdeutlichsten die vier Rundmedaillons, welche die Pendentifs der Fächerkuppel in Brunellesco's Sakristei von S. Lorenzo schmücken. Denn nur hier können, wie schon oben hervorgehoben wurde, diese ganz malerisch und zerstreut behandelten Reliefs ihre Stelle finden. Sie sollen Vorgänge aus dem Leben des Altarheiligen der Sakristei, des Evangelisten

---

[1]) Es ist nicht ohne Bedeutung, dass sich den Werken aus diesem Kunstkreise gegenüber der Vergleich mit einer Bühne immer wieder aufdrängt. Trägt doch die venetianische Malerei in all ihrer heiteren Pracht und Fülle den Charakter des Schaubühnenmäſsigen deutlich an der Stirn geschrieben. Man sehe ein Gemälde wie Carpaccio's Darstellung im Tempel daraufhin an. Auch das Verhältnis ihrer heroisierten Madonnen und Heiligen zur Landschaft des Hintergrundes erscheint in erster Linie hierdurch bedingt. Der Rahmen des Andachtsbildes, das auf dem kirchlichen oder häuslichen Altartisch stehend gedacht werden muss, wie jener „scabello“ mit den Reliefs Donatellos, bildet gleichsam die Pforte zu einer verklärten Gestaltenwelt, die sich in ihrer eigenen Sphäre vor dem Gläubigen auftut und nur in weiter, weiter Ferne ihm noch den Blick auf ein Stück irdischer Welt gönnt.

Johannes darstellen. Aber die wenigen Figuren der einzelnen Scenen verschwinden fast in der breiten Entfaltung architektonischer und landschaftlicher Hintergründe. So dominiert in der ‚Auferweckung der Drusiana‘ (links vom Eingang) ein zweigeschossiger, nach hinten mit drei Tonnengewölben geschlossener Rundbogenbau, vor dem der Raum vorn durch ein Geländer begrenzt ist. In diesem steht schräg in den Grund gerichtet die Bahre, auf welcher Drusiana erwachend die Arme hebt; der Apostel mit vorgestreckter Hand steht hinter ihr. Ein Träger und zwei andere Zuschauer, sowie im Hintergrund durch die Bogen sichtbar einige im flachsten Relief angedeutete Figuren beleben diesen Innenraum. Auf den dazu emporführenden Stufen steigen andere herauf und herab, im Vordergrunde ausserhalb der Schranke sind zwei stehende Figuren sichtbar — es ist ein Kommen und Gehen, eine eilfertige Bewegung in diesen Gestalten, wie auf den paduanischen Legendendarstellungen, aber ohne eine Spur geschlossener Gruppenbildung, wie sie dort den Eindruck bedingt. —

‚Johannes auf Patmos‘ versetzt uns in eine weite Gegend, vorn durch einen niedrigen Felshang abgeschlossen; beiderseits erheben sich zwei schlanke Pinien und links kommt ein Fluss aus dem Hintergrund; Andeutungen von Gebüsch bleiben zweifelhaft. Vorn in der Mitte lagert Johannes auf den einen Arm gestützt, ein aufgeschlagenes Buch vor sich; am Felsrand sitzen zwei Engel. In der Luft werden visionäre Gestalten sichtbar: Maria (?), und ein Drache, der einen Engel mit einer Seele in seinen Armen verfolgt. — ‚Das Martyrium des h. Johannes‘ geht vor einer geschlossenen Wand vor sich, die sich rechts in einem Bogentor öffnet. Vorn ist der Raum ähnlich wie auf dem ersten Relief durch eine Barrière geschlossen und eine Treppe führt herab. In der Mitte steht der sehr grosse Oelkessel, worin Johannes mit erhobenen Armen sichtbar wird; ein von rechts herabkommender Engel reicht ihm den Kelch. Beiderseits schüren Knechte mit langen Stangen das Feuer unter dem Kessel; ein Krieger mit Schild kommt die Treppe herauf, mehrere Figuren verschwinden bis auf die Köpfe hinter dem Reliefrand.

Den gröfsten Aufwand an Architekturperspektive zeigt die Darstellung der Himmelfahrt des Evangelisten. Auf einem

ziemlich hohen Podium erhebt sich im Hintergrunde in zweimal gebrochener Front eine abschliessende Pfeilerarchitektur mit mehreren Giebeln bekrönt. In Gebälkhöhe wird davor die emporfliegende Gestalt des Apostels sichtbar, der von einem aus den Wolken herabschauenden Engel oder Christus aufgenommen wird. Mehrere Figuren erscheinen zwischen den Pfeilern, halb von denselben verdeckt, andere vorn vor der Bühnenwand; einer sucht das Podium zu erklettern, andere werden nur mit dem Kopf sichtbar.

Der Eindruck dieser merkwürdigen Reliefs ist heute, wo sie gleichmäfsig weiss übertüncht sind, nicht mehr der alte. Denn sicher waren sie einst bemalt und vergoldet und mochten dann an ihrem Platze als leichte Füllungen des architektonisch bedingten Steinrahmens vortrefflich wirken. Mehr als einen dekorativen Wert beanspruchen sie ohnehin nicht, und kaum mehr als die Skizzen werden Donatello selbst angehören. Denn soweit die Ueberschmierung noch ein Urteil im Einzelnen gestattet, sind die Typen zwar durchweg donatellisch, aber in seltsamer Weise aus verschiedenen Stilperioden des Meisters gemischt. Neben langbärtigen Greisen und Kahlköpfen mit spitzen Schädelformen, welche aus den Paduaner Reliefs stammen, treten uns auch jene charakteristischen scharf profilierten Römerköpfe entgegen, wie sie das Sieneser Relief aufwies. Sollte also Donatello sich selbst abgeschrieben haben? Eher wol dürfen wir die Arbeit eines Schülers vermuten, der nach den im Atelier vorhandenen Modellen aus verschiedenen Zeiten seine Muster wählte.

Immerhin sind diese Medaillonreliefs für unsere Betrachtung von grosser Wichtigkeit. Sie liefern den Beweis, dass die Auflösung der eigenartigen Reliefkunst Donatellos, nach dem Anstofs, welchen sie hierzu in Padua erfahren, immer weiter fortschritt zu ganz malerischem Wesen, zu einem überwiegenden Hervorkehren der Raumgestaltung und Scenerie, in welche die Gestalten nun unter Umständen schon als blofse Staffage hineingesetzt werden. Damit aber stehen wir nach langer Wanderung wieder unmittelbar vor den Kanzeln in S. Lorenzo, deren Betrachtung Ausgang und Anlass unseres Weges war.



Aus dem Puttenfriese an Kanzel R.

V

Die Marien am Grabe und das Pilatus-Kaiphas-Relief

Wenn die Reliefs mit den Wundertaten des h. Antonius in der Tat 1449 vollendet waren, so verfloss ein Zeitraum von mindestens sieben Jahren, bevor Donatello die Vorderseite der linken Kanzel in S. Lorenzo schuf[1]). Diese Frist, doppelt lang für das Leben des Siebzigjährigen, konnte nicht spurlos an seiner Weise zu empfinden und zu gestalten vorübergehen. Jener Zug von Greisenhaftigkeit, welcher sich zuerst in dem Grablegungsrelief in Padua ankündigte, hat sich gesteigert. Mit Recht hebt Müntz[2]) hervor, dass die Ausdrucksformen seiner Kunst selbst greisenhaft geworden sind. Fast nur noch Gestalten, welche vom Alter gebeugt, der Fülle des Fleisches und der Spannkraft der Muskeln beraubt erscheinen, begegnen uns in den Reliefs der Höllenfahrt und der Auferstehung, und der Heiland selbst ist von solchem Alterungsprocess nicht verschont geblieben. Wirres Haar, lässig übergeworfene Kleider verstärken diesen Eindruck. Aber um so ergreifender wirkt die innere Erregtheit, welche aus der Seele des greisen Meisters heraus in die Gestalten seiner Phantasie

1) Vgl. oben S. 1. S. 81.

2) Donatello p. 89.

übergeströmt ist. Das unheimliche Getümmel der Erlösungheischenden in der ersten, das Grauen des Todes in der zweiten Scene, und die Wehmut des Abschiedes in der Himmelfahrt konnten nicht überzeugender zum Ausdruck gebracht werden.

In der Anlage und Durchführung der Komposition ergiebt sich mehr als ein Anknüpfungspunkt an die Reliefs im Santo. Wie im „Wunder zu Rimini" sind drei mit einander kommunizirende Räume neben einander angeordnet und der Rhythmus der Figurenbewegung schmiegt sich dieser Raumgestaltung an[1]). Nur dass diese hier wieder ganz nach Donatellos eigenem Geschmack erfunden ist, originell, aber formlos, und ohne Gefühl für architektonische Realität. Mit dem Aufgeben der einheitlichen Umrahmung ist zugleich der letzte Rest des Marmorreliefstils und jede Erinnerung an eine gemäldeartige Behandlung geschwunden. Nun kommt der Plastiker, der trotz der Fläche, an die er gebunden bleibt, zur Freiskulptur hindrängt, wieder allein zum Wort. Der perspektivische Schein ist in höchst eigenartiger Weise zu einer Emancipation des Bildwerks von seinem tektonischen Grunde benutzt, die selbst bis zu einer Verleugnung des Materials geht. Als Mauerwerk soll gelten, was mit den Figuren zusammen aus Erz gegossen ist; hier trat Vergoldung wol als Hilfsmittel der Unterscheidung hinzu[2]).

Sucht man die hieraus resultierende Behandlung des Räumlichen in diesen Reliefs in Worte zu fassen, so kommt Einem unwillkürlich wieder der schaubühnenartige Charakter oberitalienischer Gemälde in's Gedächtnis. Vor allem ist es das Aufgeben einer gemeinsamen festen Standfläche aller Figuren, des Grundprinzips aller florentinischen Perspektivlehre, das sich in seinen ersten Anfängen hier bemerkbar macht und dessen Bedeutung für die Beurteilung der Kanzelreliefs wir noch fernerhin kennen lernen werden. Hinter der festen Randleiste, welche die Bühne nach vorn hin abschliesst, verschwinden in der Höllenfahrt die Figuren mit dem unteren Teil des Körpers

---

[1]) S. oben p. 59 und die Lichtdrucktafel.

[2]) Nach den vorhandenen Resten scheint es in der Tat, als ob nur das Accessorische an den Figuren und das zur Andeutung der Umgebung Gehörige vergoldet gewesen sei, während die Figuren selbst die natürliche Farbe der Bronze behielten. Vgl. oben S. 35 f.

oder auch nur bis zur halben Höhe des Unterschenkels, als wenn sie aus der Tiefe eben emportauchten.

Einzelnes geht unmittelbar auf paduanische Fresken zurück. Das vordere Geländer in der Himmelfahrt ist eine Erfindung Mantegna's (in der Enthauptung des Jakobus), und wie die Knappengestalten in den Fresken zu Mantua steht Johannes der Täufer vor dem trennenden Zwischenpfeiler.

Dafür knüpft der Stil des Körperlichen und der Gewandung — jene oben betonten Einflüsse des Alters in Rechnung gezogen — noch deutlich genug an Donatellos persönliche Arbeitsweise an, soweit sie uns aus den Werken der letzten zehn Jahre bekannt wird. Zwar die Gewandung ist unter dem Einfluss der Arbeit im weichen Thon, welche in dieser Zeit dem Meister wol allein noch von der Hand ging, schon sehr in's Manierierte geraten. Sie klebt entweder am Körper oder zieht sich in einzelnen wirren Falten darüber hin, die in einer für diese Arbeitsweise sehr charakteristischen Art ohne Schärfe und Rundung erscheinen, wie sie die natürliche Konsistenz des Stoffes ihnen geben müsste, sondern wie mit dem Messer flach gestrichen. In der Behandlung des Haars tritt jene Vorliebe für das Zottige und Gedrehte hervor, welches der etwa gleichzeitigen Täuferstatue in Siena[1]) ein so seltsames Aussehen giebt. Der Johannes in der Höllenfahrt kann nach Körperhaltung und Durchführung als ein Seitenstück zu jener unvollendeten Bronzefigur gelten. — Was die Geberdensprache anlangt, so bedarf es gleichfalls nur eines Vergleiches mit den Reliefs in Padua, um in den flach ausgestreckten Händen, dem nervösen Spiel der Finger die Ausdrucksweise eines und desselben Meisters anzuerkennen; um so deutlicher sondern sich dann aber auch die Partien ab, welche wir schon oben der ergänzenden Beihülfe eines Schülers oder Gesellen zugeschrieben haben[2]).

Solche Fülle intimerer Beziehungen rechtfertigt es, auch abgesehen von den schon ausführlich entwickelten äufseren Indicien, wenn wir diese Dreiheit von Reliefs an der Vorder-

---

[1]) Abgeliefert 22. Oktober 1457. Milanesi, Docum. per la storia dell'arte Sienese II 297.

[2]) Vgl. oben S. 61.

seite der Kanzel L zum Ausgangspunkt der Betrachtung genommen haben, welche den eigenen Anteil Donatellos an diesen Werken von den Leistungen des einen oder mehrerer Genossen scheiden soll. Kommt man frisch von der Würdigung seiner paduaner Arbeiten, so mag sich der Blick freilich zuerst auf andere Teile der Kanzelreliefs lenken, welche die dort angefangene Kompositionsweise christlicher Historien unmittelbar fortzuspinnen scheinen. Und in der Tat sind Darstellungen wie die „Marien am Grabe Christi" (L 1) und das Doppelrelief „Christus vor Kaiphas und Pilatus" (R 2) so ganz und gar mit paduanischem Geiste durchtränkt, dass wir mit ihnen uns wol zunächst abzufinden haben, bevor wir an die übrigen Reliefs herantreten. Da es uns nun doch verwehrt ist, dem historischen Verlauf der Passionserzählung in dieser Bilderfolge den Gang der Untersuchung anzuschliessen, so muss die innere Verwandtschaft der Reliefs unter einander ihn ersetzen. Und trotz der Zugehörigkeit zu so grundsätzlich unterschiedenen Kompositionstypen, trotz der nachgewiesenen Wahrscheinlichkeit einer Entstehung in sehr verschiedenen Zeiten, gehören diese beiden Reliefs doch eng genug zusammen[1]).

Die Verkörperung eines architektonischen Gedankens als stimmunggebendes Element in der Komposition ist beide Male das, wovon der Entwurf ausgegangen. Im Pilatus-Kaiphas-Relief sehen wir ein umfangreiches architektonisches Prunkstück sich vor uns auftun, eine hohe zweischiffige Halle, mit kassettierten Tonnengewölben gedeckt, aber auf solide Quaderwände gestülpt, nicht auf windige Säulenreihen, wie in jenem paduaner Relief. Im Hintergrunde erscheint eine vergitterte Pfeilerhalle angebaut, deren flaches Dach mit einer Brüstung nach dem Innern der Gewölbedecke hin sich öffnet. Die Vorderfront ist auch hier nach Möglichkeit selbständig ausgestaltet. An den Mittelpfeiler lehnt sich eine Halbsäule, die nach dem Muster der Trajan- und Antoninsäule mit spiralförmig aufsteigendem Puttenfriese verziert ist und auf einem korbähnlichen Aufsatz einen Flügelknaben trägt und ähnliche Dekorations-

[1]) Vergl. die Zinkätzungen im Text. Die Photographien Brogis, wonach dieselben hergestellt sind, mussten mit Rücksicht auf die Stellung der Kanzeln zwischen den Kirchenpfeilern leider in seitlicher Verschiebung aufgenommen werden.

stücke, nur einfach spiralisch kannelliert, mit Flügelknaben darauf, stehen vor den Pilastern rechts und links. Das Ganze macht beinahe einen festlich frohen Eindruck, wie denn auch am Gebälk der Rückwand sich eine Guirlande hinzieht.

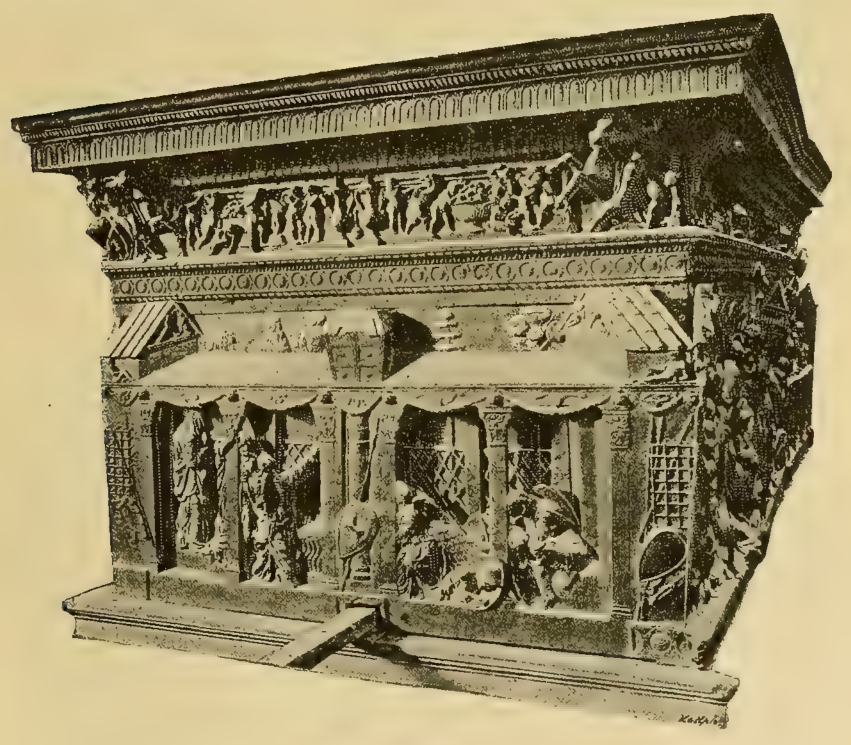
In die Geschlossenheit dieses Raumes gliedert sich die Handlung wie von selbst hinein: Symmetrisch angeordnet hat in jeder der beiden Hallen der richtende Würdenträger seinen



Kanzel R Linke Schmalseite

Platz auf der Aussenseite, vom Mittelpfeiler her naht ihm Christus. Hier rechts, in der hinteren Ecke die hochaufgerichtete Gestalt des Hohepriesters, mit erregt vorgestrecktem Arm, auf einem mehrstufigen Podium, umdrängt von den fanatisierten Juden, teils Männern aus dem Volke in kurzem Wams und Kniehose, teils Schriftgelehrten mit langen Bärten, in faltige Mäntel gehüllt. Von vorn her an der Wand entlang

drängen sich die Hauptschreier, emsig bemüht, sich einer vor dem andern mit Schmähungen und falschem Zeugnis hervorzutun. Vor den Stufen des hohenpriesterlichen Tribunals dann römische Kriegsknechte und hinter ihnen Christus mit demütig gesenktem Haupte, nur halb sichtbar, wie eben zur Tür hereintretend — eine ergreifend schlichte Erscheinung als Mittel- und Ausgangspunkt der lebhaftesten Erregung.



Kanzel L. Linke Schmalseite

Nicht ganz auf der selben Höhe des dramatischen Ausdrucks steht die zweite Scene. Vor dem im Vordergrunde links tronenden Pilatus, dessen Geberde seine Unentschlossenheit gut charakterisiert, sehen wir wiederum Christus jugendlich und schlank, mit lang herabfallenden Locken. Hinter ihm ein bekümmerter Alter mit langem Bart, näher an Pilatus die verhüllte Gestalt einer Frau, die mit bittender Geberde auf Christus hinweist. Ohne Zweifel haben wir hier die Eltern des Heilands

zu erkennen. Wunderlich wirkt neben diesen rein menschlich empfundenen Gestalten der allegorische Einfall, dem das Waschbecken haltenden Diener des Pilatus einen zweigesichtigen Kopf zu geben. Die Absicht kann doch wol keine andere sein, als die schwankende Gesinnung des Landpflegers zu symbolisieren [1]).

Eine sehr aufdringliche Staffage bilden in beiden Darstellungen die Kriegerfiguren, welche einen grofsen Teil des Raumes füllen. Sie stehen hoch aufgerichtet und dekorativ sehr wirksam auf dem Sockel vor dem linken Eckpfeiler und schreiten in eiliger Bewegung vor dem Mittelpfeiler aus der einen Halle in die andere hinüber. Aber sie füllen auch dicht gedrängt den Hintergrund und tauchen hinter dem Sockel wie aus einer Versenkung empor, mit halbem Leibe nur sichtbar sich daran lehnend, im Schlafe zusammengesunken — kurz. sie sind in überreicher Fülle durch die Darstellung zerstreut und müssen als ein Beitrag zu ihrer Charakteristik im Auge behalten werden.

Bis zu greifbarster Körperlichkeit herausgearbeitet, wie es die ganze Anlage der zweiten Kanzel gestattete, finden wir ein ähnliches architektonisches Phantasiestück in dem Relief, welches den Besuch der Frauen am Grabe Christi darstellt. Zwischen die seitlichen Scheerwände ist eine flachgedeckte Halle eingebaut, die sich als offene Gallerie vor die Kanzelwandung legt, so dass die Bäume, deren Stämme wir durch das Gitter im Grunde erblicken, auch mit ihren Wipfeln oberhalb des Hallendaches wie auf Himmelsgrund sich projicieren. Nach dem Beschauer hin öffnet sich diese Architektur vier Mal in einer Pfeilerstellung, die in der Mitte durch eine von zwei Halbpfeilern flankierte Rundsäule unterbrochen wird. Die Pfeilerkapitelle sind zierlich im Renaissancegeschmack ornamentiert; wieder zieht sich eine Guirlande am Architrav hin und die kompakteren Giebelwände sind mit liegenden Putten, mit Fenstergittern und daran aufgehängten Waffen und Schilden

---

1) Semper 2, pag. 106. In der volksthümlichen Vorstellung dieser Zeit erscheint die Personifikation der Klugheit mit einem Januskopf: so z. B. die Prudencia unter den s. g. Tarocchi (Bartsch XIII, p. 128 u. 52) als Frau mit einem bärtigen Mannsgesicht rückwärts. In der Hypnerotomachie des Polifilo kommt ein Reigentanz von sieben Männern und sieben Frauen mit je zwei Gesichtern, einem lachenden und einem weinenden vor.

phantastisch geschmückt. Ja, über der Mittelsäule steigt ein Mauerstück auf, das deutlich als ein abgebrochener, mit kassettierter Decke versehener Rundbogen in Backsteinkonstruktion charakterisiert ist, ein Spezimen aus der antiken Ruinenwelt, wie es die paduaner Maler auf ihren Bildern anzubringen liebten[1]).

Hinter so vielem, sorgfältig durchgeführten Beiwerk verschwinden fast die Figuren, welche diese kühle Halle beleben. Maria und Magdalena und Salome sind gekommen, den Leichnam Christi mit Spezereien zu versehen. Magdalena, den Mantel über das Haupt gezogen, steht mit dem Salbgefäfs in Händen noch auf der Treppe, welche — von der Eingangstür in der linken Seitenwand — hinabführt zu dem antiken Sarkophag, der fast verdeckt von dem breiten Pfeiler in der Mitte der Halle steht. Daher ist auch die dritte der Frauen, welche vorausgeeilt sich über das Grab beugt, kaum bemerkbar. Der Mutter aber des Toten, welche gleichfalls mit einem Salbgefäfs in Händen die unterste Stufe der Treppe herabschreitet, tritt ausgestreckten Armes der Engel des Herrn entgegen: „Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten? Er ist nicht hier, er ist auferstanden!“ (Lucas 24, 5. 6.) Und Maria fasst, von der plötzlichen Kunde erschüttert, nach dem nächsten Pfeiler um sich aufrecht zu halten.

Jenseits des breiten Mittelträgers und zum Teil noch von ihm versteckt, sitzt auf dem Rande des Sarkophags der zweite Engel und hinter ihm sehen wir die drei Grabeswächter in ihrem totähnlichen Schlummer, so wie sie beim Herabfallen des schweren, dachförmigen Sarkophagdeckels durcheinander geworfen scheinen. Auf den Stufen der Ausgangstür sitzt der eine, den Fufs hoch aufgestützt und den Kopf in die Hand geschmiegt; ganz auf die Knie vornüber gesunken wird der andere hinter dem Pfeiler kaum sichtbar; krampfhaft seine Waffen an sich pressend, hängt der dritte über den Reliefrand hinaus, hinter welchem der ganze untere Teil seines Körpers verschwindet.

---

[1]) Es scheint wiederum eine Reminiscenz an den „Tempio della Pace“ vorzuliegen, bei dem die Ansätze der Kreuzgewölbe im 16. Jahrhundert noch erhalten waren. Vergl. den Holzschnitt bei Gamucci, Le antichità della città di Roma. 2. Ausgabe, 1580.

zu erkennen. Wunderlich wirkt neben diesen rein menschlich empfundenen Gestalten der allegorische Einfall, dem das Waschbecken haltenden Diener des Pilatus einen zweigesichtigen Kopf zu geben. Die Absicht kann doch wol keine andere sein, als die schwankende Gesinnung des Landpflegers zu symbolisieren [1]).

Eine sehr aufdringliche Staffage bilden in beiden Darstellungen die Kriegerfiguren, welche einen grofsen Teil des Raumes füllen. Sie stehen hoch aufgerichtet und dekorativ sehr wirksam auf dem Sockel vor dem linken Eckpfeiler und schreiten in eiliger Bewegung vor dem Mittelpfeiler aus der einen Halle in die andere hinüber. Aber sie füllen auch dicht gedrängt den Hintergrund und tauchen hinter dem Sockel wie aus einer Versenkung empor, mit halbem Leibe nur sichtbar sich daran lehnend, im Schlafe zusammengesunken — kurz, sie sind in überreicher Fülle durch die Darstellung zerstreut und müssen als ein Beitrag zu ihrer Charakteristik im Auge behalten werden.

Bis zu greifbarster Körperlichkeit herausgearbeitet, wie es die ganze Anlage der zweiten Kanzel gestattete, finden wir ein ähnliches architektonisches Phantasiestück in dem Relief, welches den Besuch der Frauen am Grabe Christi darstellt. Zwischen die seitlichen Scheerwände ist eine flachgedeckte Halle eingebaut, die sich als offene Gallerie vor die Kanzelwandung legt, so dass die Bäume, deren Stämme wir durch das Gitter im Grunde erblicken, auch mit ihren Wipfeln oberhalb des Hallendaches wie auf Himmelsgrund sich projicieren. Nach dem Beschauer hin öffnet sich diese Architektur vier Mal in einer Pfeilerstellung, die in der Mitte durch eine von zwei Halbpfeilern flankierte Rundsäule unterbrochen wird. Die Pfeilerkapitelle sind zierlich im Renaissancegeschmack ornamentiert; wieder zieht sich eine Guirlande am Architrav hin und die kompakteren Giebelwände sind mit liegenden Putten, mit Fenstergittern und daran aufgehängten Waffen und Schilden

---

[1]) Semper 2, pag. 106. In der volksthümlichen Vorstellung dieser Zeit erscheint die Personifikation der Klugheit mit einem Januskopf: so z. B. die Prudencia unter den s. g. Tarocchi (Bartsch XIII, p. 128 u. 52) als Frau mit einem bärtigen Mannsgesicht rückwärts. In der Hypnerotomachie des Polifilo kommt ein Reigentanz von sieben Männern und sieben Frauen mit je zwei Gesichtern, einem lachenden und einem weinenden vor.

phantastisch geschmückt. Ja, über der Mittelsäule steigt ein Mauerstück auf, das deutlich als ein abgebrochener, mit kassettierter Decke versehener Rundbogen in Backsteinkonstruktion charakterisiert ist, ein Spezimen aus der antiken Ruinenwelt, wie es die paduaner Maler auf ihren Bildern anzubringen liebten[1]).

Hinter so vielem, sorgfältig durchgeführten Beiwerk verschwinden fast die Figuren, welche diese kühle Halle beleben. Maria und Magdalena und Salome sind gekommen, den Leichnam Christi mit Spezereien zu versehen. Magdalena, den Mantel über das Haupt gezogen, steht mit dem Salbgefäfs in Händen noch auf der Treppe, welche — von der Eingangstür in der linken Seitenwand – hinabführt zu dem antiken Sarkophag, der fast verdeckt von dem breiten Pfeiler in der Mitte der Halle steht. Daher ist auch die dritte der Frauen, welche vorausgeeilt sich über das Grab beugt, kaum bemerkbar. Der Mutter aber des Toten, welche gleichfalls mit einem Salbgefäfs in Händen die unterste Stufe der Treppe herabschreitet, tritt ausgestreckten Armes der Engel des Herrn entgegen: „Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten? Er ist nicht hier, er ist auferstanden!" (Lucas 24, 5. 6.) Und Maria fasst, von der plötzlichen Kunde erschüttert, nach dem nächsten Pfeiler um sich aufrecht zu halten.

Jenseits des breiten Mittelträgers und zum Teil noch von ihm versteckt, sitzt auf dem Rande des Sarkophags der zweite Engel und hinter ihm sehen wir die drei Grabeswächter in ihrem totähnlichen Schlummer, so wie sie beim Herabfallen des schweren, dachförmigen Sarkophagdeckels durcheinander geworfen scheinen. Auf den Stufen der Ausgangstür sitzt der eine, den Fufs hoch aufgestützt und den Kopf in die Hand geschmiegt; ganz auf die Knie vornüber gesunken wird der andere hinter dem Pfeiler kaum sichtbar; krampfhaft seine Waffen an sich pressend, hängt der dritte über den Reliefrand hinaus, hinter welchem der ganze untere Teil seines Körpers verschwindet.

---

[1]) Es scheint wiederum eine Reminiscenz an den „Tempio della Pace" vorzuliegen, bei dem die Ansätze der Kreuzgewölbe im 16. Jahrhundert noch erhalten waren. Vergl. den Holzschnitt bei Gamucci, Le antichità della città di Roma. 2. Ausgabe, 1580.

Diese Kriegergestalten schliessen sich nach Erfindung, Zeichnung, Art ihrer Verwendung, in dem Charakter der Ausrüstung und Bewaffnung auf's engste an die entsprechenden Figuren des Pilatus-Kaiphas-Reliefs an. Sie bleiben aber auch gleich diesen von dem Verdacht nicht verschont, dass sie zum Teil wenigstens mit der ursprünglichen Skizze der Darstellung nichts zu tun haben. Daher muss auf die nahe Verwandtschaft, welche in der ganzen Anlage zwischen den beiden Reliefs besteht, noch besonders hingewiesen werden. Wenn der Raum, in welchem der Sarg mit Christi Leichnam steht, sich uns in der Längsaxe praesentiert, während wir dort den Querschnitt eines Tonnengewölbes vor uns haben, so ergab sich das von selbst aus der Anpassung an die Behandlungsweise der übrigen Reliefs an jeder der beiden Kanzeln. Aber von derselben Anschauung ist ausgegangen, hier wie dort: ein Dach, durch eine starke Mittelstütze getragen, überdeckt zwei gleiche Raumkompartimente, durch deren mit einem Rautengitter[1]) geschlossene Rückwand wir hindurch in's Freie schauen; selbst die Guirlande am Gebälk fehlt nicht hier wie dort. Die perspektivischen Probleme der Antonius-Reliefs im Santo sind hier wieder aufgenommen und mit Virtuosität gelöst. Ja, die selbständige Bedeutung der Raumdarstellung erscheint mit Bewusstsein bis zu einer rein malerischen Wirkung gesteigert. Wäre die Ausführung nicht so körperhaft greifbar, man könnte meinen, in dem Marienrelief ein malerisches Stimmungsbild vor sich zu haben, ausgestattet wie es ist mit allen Reizen des Halbdunkels, dem tiefen Schatten der Halle und der Hineinbeziehung selbst landschaftlicher Umgebung, so dass ihm nur die Farbe fehlt, um auch im Blau des Himmels und im Grün der Bäume mit der Wirklichkeit wetteifern zu wollen. Und in seinem Gegenstück, mit den rembrandtisch schlichten Figuren des Christus und seiner Angehörigen, ist ein malerisches Streben nach Licht- und Schattenwirkung kaum weniger deutlich fühlbar. Wie sich die Fülle der Figuren um die Hauptstützpunkte der Architektur kristallisiert und nicht durch Einzelgestalten, sondern als lichtauffangende Masse gelten will, wie die Gestalten der

---

[1]) Dieselbe Form des Gitters auf dem Stich der thronenden Madonna von Girolamo Mocetto. Passavant V p. 136 u. 10.

Richter frei in's volle Licht herausgestellt sind und Christus vor ihnen aus dem Halbdunkel emporzutauchen scheint — das ist alles im eminenten Sinne malerisch gedacht und kann nur aus der innigen Berührung mit der Kompositionsweise eines Malers heraus genügend verstanden werden.

Den Schauplatz dieser Berührung in der florentinischen Kunst zu suchen, kann Niemandem einfallen, der sich gegenwärtig hält, welche Vorbilder hier dem Schöpfer dieses Reliefs zu Gebote stehen konnten. In den Fresken Masaccios, Fiesoles, Filippo Lippis findet sich nichts auch nur annähernd Aehnliches, weder hinsichtlich der Behandlung des Raumes noch in der Anordnung des Figürlichen. Eine solche Freiheit in der Gruppierung, wie sie das Marienrelief zeigt, mufs als unerhört gelten für diese Periode der florentinischen Kunst, selbst wenn wir geneigt wären, die Entstehung des Reliefs bis in das letzte Jahrzehnt des Quattrocento hinaufzurücken. Und welcher florentiner Künstler hätte vor 1490 solche Halbfiguren in den Vordergrund der Darstellung gesetzt, wenn es sich nicht um Stifterporträts handelte?[1]) welcher vor Verrocchio und Filippino Lippi solche römisch gerüstete Kriegerfiguren mit phantastischen, aus der Spirale konstruierten Helmen und langen Setzschilden als blofse Staffage durch die Darstellung hin verteilt? Dagegen finden sich diese ähnlich genug und von gleicher Auffassung getragen in Mantegnas Fresken in Padua, und die Form ihrer Rüstungen gleicht der, welche Erasmo de' Narni getragen, wenn seine Reiterstatue und die Porträtfigur auf seinem Grabe hierin der Wirklichkeit entsprechen. Lässt sich auf diese zwecklosen Staffagefiguren nicht unmittelbar eine freilich etwas doktrinäre Auslassung des Pomponius Gauricus anwenden, welche dieser über gewisse Lieblingsmotive Mantegnas macht? Gauricus unterscheidet[2]) in den Darstellungen ruhender Figuren zwischen einem ‚ocium liberale' und ‚illiberale'. Nachdem er als Beispiel für das erstere einen Philosophen angeführt hat, der über den

---

[1]) Fra Filippo Lippis Krönung Mariae in der Akademie bildet nur eine scheinbare Ausnahme; hier wird eben der Himmelsraum durch das Hineinragen irdischer Persönlichkeiten weiter charakterisiert. Sonst findet sich Aehnliches erst wieder in den Fresken Ghirlandajos in S. Trinità und S. Maria Novella.

[2]) De sculptura ed. Brockhaus p. 212.

Tod nachsinnend dargestellt sei, fährt er fort: illiberale vero iam dudum in omnium pictorum consuetudinem venit. Precipueque solitum fieri a Mantenio nostro, ubi negligentes famuli modo accumbunt, modo dominorum imperia deoscitantes expectant, modo inertes stupidique manent. Quod oportune factum si fuerit, iocunditatem simul atque ex uarietate graciam afferret. Wem fielen bei dieser Auslassung, welche einen Kern berechtigter Kritik in sich birgt, nicht zahlreiche Beispiele aus Mantegnas Bildern ein, denen sich die erwähnten Figuren in unseren Reliefs und Aehnliches etwa in der weiter oben besprochenen[1]) figurenreichen Kreuzigung im Bargello anschliessen?

Freilich entspricht daneben auch — und gerade in den entscheidenden Teilen der Komposition — Vieles der dramatischen Kraft und dem Uebermafs an leidenschaftlicher Erregtheit, welche Donatello in jener Dreiheit von Reliefs an der Vorderseite der linken Kanzel bewiesen hat. Man möchte sich gern überreden, dass die Gruppe der Ankläger vor dem Hohepriester und die ergreifende Verkörperung Christi auf einen Entwurf dieses Meisters zurückgeht. Aber sollen wir ihm auch die allegorische Spielerei mit dem Janusköpfigen Diener zutrauen? Und können wir von ihm weiter nicht blos eine so malerisch gedachte Komposition, sondern auch eine so starke Abhängigkeit von bestimmten Schöpfungen Mantegnas als möglich annehmen, wie sie bei genauerer Betrachtung noch deutlicher als in jenen eben angeführten Einzelheiten sich herausstellt? Denn vergleichen wir nur einmal dieses Zwillingsrelief mit dem Zwillingsfresko Mantegnas an der linken Wand der Eremitani-Kapelle, welches die ‚Taufe des Hermogenes‘ und das ‚Verhör des Jakobus vor dem Prokonsul‘ umfasst! Beidemal haben wir zwei reiche Architekturen auf einen gemeinsamen Verschwindungspunkt hin konstruiert, der in der trennenden Mittelleiste liegt. Beidemal schliesst ein rechtwinklig anstofsendes Bauwerk die Perspektive nach dem Hintergrunde zu ab, und wie in dem Relief beleben es auch auf dem Fresko der Taufe über eine Brüstung herabblickende Zuschauer. Hier wie dort ist der Schwerpunkt der figürlichen Scene vor die äussere Seitenwand

---

[1]) S. 80.

gelegt, und wenn dies in dem Pilatusrelief ein römischer Statthalter auf seinem ‚tribunal' ist, wie in dem Verhör des Jakobus, so lässt die Scene vor Kaiphas noch weitergehende Vergleichung zu: der Angeklagte ist aus der Mitte der beiden Begleiter, die ihn dort vor den Richterstul führen, nun nach hinten herausgerückt und der vordere von jenen hat in die Tiefe steigen müssen, um den Blick auf den Hohepriester und die ihn unmittelbar Umdrängenden freizugeben. So verstehen wir auch besser die Gestalten, welche sich hinter dem Sockel, wie hinter einer Brustwehr bewegen: lehnt nicht in derselben Weise jener schlanke Krieger an der Barrière, welche auf Mantegnas Fresko sich unterhalb des prokonsularischen Tribunals hinzieht?

Diese Vergleichung soll und kann nichts anderes beweisen, als dass die Reliefs von einem Künstler entworfen sind, der sich seinen Raum in einer ähnlichen Weise zurechtgelegt hat, wie Mantegna in jenen Fresken, und der diese Fresken selbst gesehen haben muss. In diesem strengen Anschluss an ein malerisches Vorbild aus der paduanischen Kunst liegt wol das Entscheidende. Donatello selbst hätte in der Periode seines Schaffens, welche durch die Rundmedaillons aus dem Leben des Johannes bezeichnet wird, bei gröſserer Konzentration seiner Kraft einen Entwurf wie diesen ersinnen können.

Aber es wäre müſsig, hier schon die Frage nach dem Künstler aufzuwerfen, welcher die Reliefs so ausführte, wie wir sie jetzt vor uns sehen; dürfen wir doch zunächst noch nicht einmal mit Sicherheit behaupten, dass es nur einer gewesen sein kann. Die Durchführung des Reliefs im Einzelnen ist eine zu ungleichmäſsige, um dafür Anhaltspunkte zu gewähren. Neben sorgfältig und ausdrucksvoll auch in der Ciselierung vollendete Teile, wie die Köpfe des Pilatus und der vor ihm Stehenden, treten andere, welche offenbar schon im Thonmodell unvollendet geblieben sind, wie der Christus vor Kaiphas und die Andeutungen von Figuren neben ihm. Auch einzelne der Kriegergestalten sehen ganz so aus, als wären sie erst bei einer letzten Ueberarbeitung hinzugefügt. Das ganze Relief aber ist für den Platz, welchen es einnimmt, erst ziemlich gewaltsam zurechtgemacht. Von der Wölbung oben ist ein Teil weggeschnitten und der Rand schlieſst nur teilweise bündig

mit der unteren Leiste des Puttenfrieses; seine Mitte steht um etwa 5 cm. davon ab[1]).

Es ist eben, wie wir uns bereits überzeugt haben[2]) der Ausführung nach einer der spätesten Teile des ganzen Werkes, mit dem wir es hier — und ebenso in dem so ähnlich empfundenen Marienrelief — zu tun haben. Begnügen wir uns also vorerst damit, aus dem Stilcharakter dieses Reliefs so überraschende Aufschlüsse über die Einwirkung ausserflorentinischer Kunstweise gewonnen zu haben, und wenden uns nun der Vorderseite der Kanzel R zu, deren in sich zwiespaltiges Aussehen uns das Erkennen und Auseinanderhalten der verschiedenen Künstlerhände und Stilweisen, welche bei der Entstehung dieses Werks tätig gewesen sind, in ihrem unmittelbaren Nebeneinander um so eher zu verheissen scheint.

---

[1]) Auf den Gussfehler am rechten Seitenrande ist schon S. 33 Anm. aufmerksam gemacht.

[2]) Vgl. oben S. 34.





Teil des Puttenfrieses an Kanzel R

VI

Kreuzigung und Beweinung

Von diesem ungleichen Paar, welches die Vorderseite der rechten Kanzel bildet, kann es dem aufmerksamen Beschauer keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass es so nicht neben einander gedacht worden ist. Sind doch die Proportionen der Figuren in der rechts angeordneten Beweinung Christi am Fufse der Kreuze aus guten Gründen mindestens um die Hälfte gröfser, als in der links daneben befindlichen Kreuzigung. Denn der Raumabschnitt, der in die letztere Darstellung aufgenommen werden musste, betrug naturgemäfs in der Höhendimension etwa das Doppelte von dem, welcher für die erstere erforderlich erschien. Schon aus diesem Sachverhältnis also ergiebt sich eine Bestätigung unserer durch äussere Gründe gewonnenen Anschauung[1]), dass die Kreuzabnahme früher vorhanden war, als das daneben geordnete Relief — und überhaupt zu den ursprünglichsten Teilen dieser Kanzel gehört. Beginnen wir also mit ihr auch unsere Betrachtung[2]).

Nach rechts in den Hintergrund hinein zieht sich die Reihe der drei neben einander gestellten Kreuze, so dass in zunehmen-

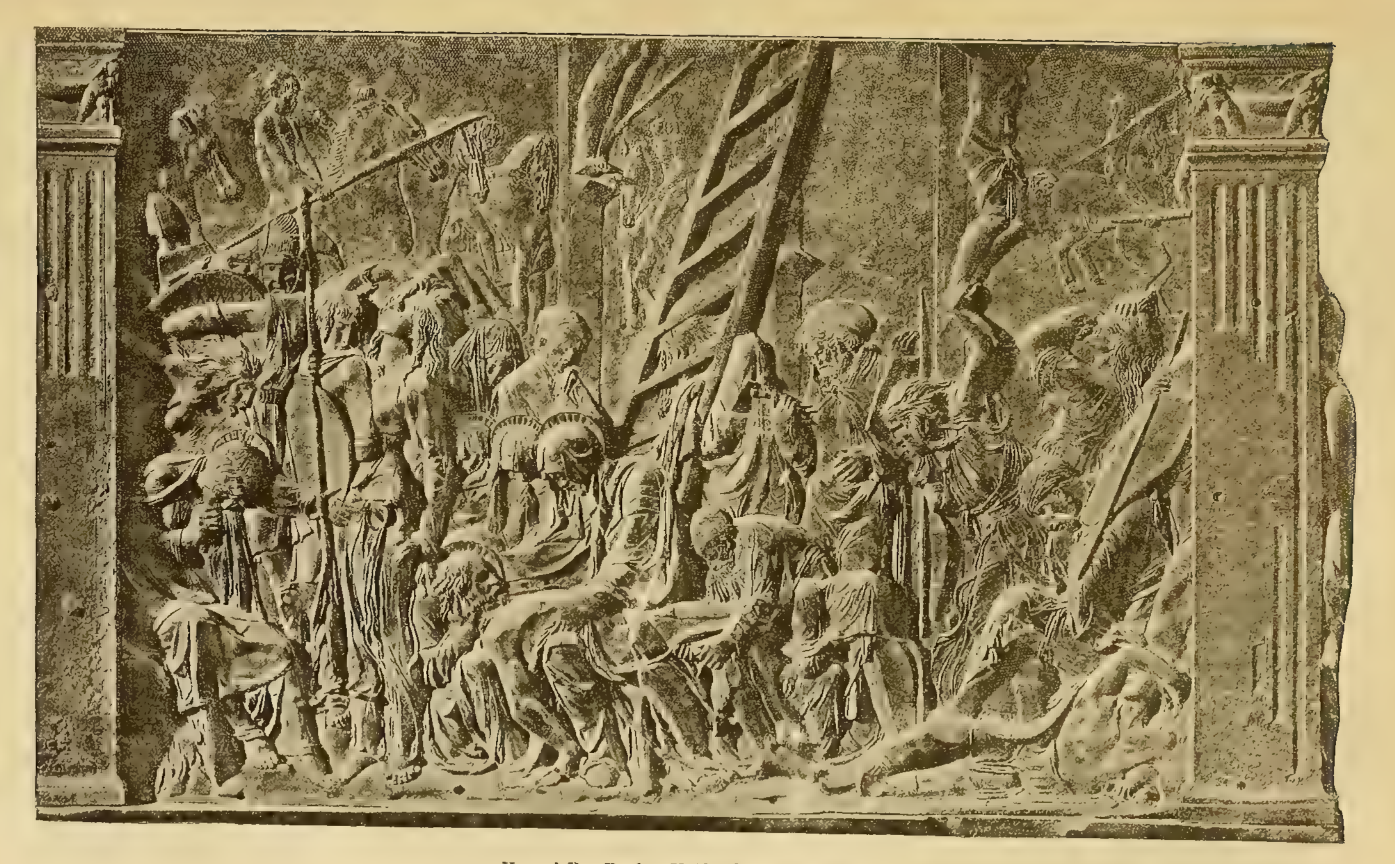
---

[1]) Vergl. oben S. 44.

[2]) Vergl. unsere Zinkätzung nach Phot. Brogi.

der perspektivischer Verkürzung an dem ersten Kreuze links der daran hangende Schächer nur bis zum Knie sichtbar wird, der zweite Schächer aber fast mit dem ganzen Körper; an das mittlere Kreuz ist die Leiter gelehnt, mit deren Hilfe der Leichnam Christi herabgenommen wurde. An ihrem Fuſse sitzt uns zugewendet Maria, in deren Schoſse die Träger den Leib niedergelegt haben. Eben löst der bärtige Greis, welcher die Beine des schlaffen Körpers beim Herabnehmen gestützt hat, mit sanfter Behutsamkeit seine Hände von der Last; noch unterstützt die zusammengekauerte weibliche Gestalt links den Kopf des Heilands, hinter dessen Heiligenschein ihr eigenes Gesicht verschwindet. Maria aber schaut, mit der darunter geschobenen Rechten den Kopf des Todten sanft emporhebend, starren Blickes in das teure Antlitz. Ihr stummer Schmerz kommt auch in den beiden Frauen zum Ausdruck, die mit fromm gefalteten Händen neben ihr sichtbar werden, und in der rührenden Gestalt der ganz verhüllt zu den Füſsen des Toten abgewendet Sitzenden. Desto ekstasischer geberden sich die Klageweiber, welche mit aufgelöstem Haar und fliegenden Gewändern, die Arme weit vorgestreckt oder hoch emporgeworfen, herbeieilen, oder stehend mit schrillem Jammerlaut sich das Haar zerraufen. Woltätig sticht hiergegen wieder der stille Schmerz ab, wie er sich in der ganz links auf einem antiken Steinrelief sitzenden, das Antlitz auf die gefalteten Hände niederbeugenden Frauengestalt ausdrückt. Das liebliche Rund des Kopfes mit den schlicht unter den Schultermantel zurückgestrichenen Haaren erinnert an Gestalten, wie die der Verkündigung in S. Croce. — So fehlt nur noch Johannes, den wir sicherlich in der kühn in die Sprossen der angelehnten Leiter hineinkomponierten Figur zu erkennen haben, die ihr Antlitz in dem aufgehobenen Gewande verbirgt. Neben ihm steht ein Alter mit unförmlicher Mütze, die Kreuzigungsnägel in der Hand. — Die rechte Ecke füllen ein schlafend sitzender Mann mit turbanähnlicher Kopfbedeckung und vor ihm ein am Boden ausgestreckter Krieger, der, mit dem erhobenen Arm seine Augen beschattend, sich dehnt und reckt, wie ein Heros Michelangelos.

Die linke Seite der Darstellung ist infolge der Einschiebung noch mehrerer Krieger und Frauen durch ein wirres Gedränge von Gestalten erfüllt, welches keine Figur selbständig zur



Kanzel R. Rechte Hälfte der Vorderseite

Geltung kommen lässt. Füllen doch selbst den Grund bis zum oberen Rande skizzenartig im flachsten Relief hingeworfene nackte Reiterfiguren. Es bedarf kaum dieser sinnlosen und rohen Zusatzfiguren, welche ein noch sehr unvollkommenes Können verraten[1]), um uns die Ueberzeugung zu erwecken, dass in diesem Relief ein Entwurf des Meisters von Schülerhänden vervollständigt und überarbeitet worden ist. Nur Donatello kann die grandiose Mittelgruppe der Beweinung geschaffen haben. Diese Madonna, welche in der strengen Profilstellung des Kopfes mit dem darüber gezogenen Mantel so genau dem Typus entspricht, welchen er für die Einzeldarstellung von Mutter und Kind in Marmor- und Terrakottareliefs geschaffen, dieser meisterhaft in der Welkheit des Todes charakterisierte Leichnam, diese stille Trauer und dies laute Klagen verraten in jedem Zuge seine persönliche Empfindungs- und Gestaltungsweise. Dagegen stechen auffallend genug solche Figuren ab wie der Alte, welcher die Kniee des Toten umfasst hält und bei welchem bereits die weit kleineren Körpermafse auf eine andere Hand hinweisen. Das gleiche gilt von dem Mann mit den Kreuzesnägeln hinter ihm, der sich auch durch den unförmlichen Kopf und die ungelenke Haltung als Schülerarbeit charakterisiert. Dieselbe zahme Hand mag dann auch noch den zweiten Mann mit den Kreuznägeln und die verhüllten Frauen in seiner Nähe hineingesetzt haben. Das Wesentliche der Komposition aber gehört Donatello selbst; er muss das Ganze entworfen und die hauptsächlichsten Teile im Modell vollendet haben. Dies ergiebt sich nicht blos aus der allgemeinen Abschätzung des künstlerischen Wertes der verschiedenen Figuren, sondern mit weit gröfserer Bestimmtheit noch aus den Merkmalen der stilistischen Behandlung, welche auf's genaueste mit jenen drei Reliefs der anderen Kanzel übereinstimmen. Man vergleiche nur die schlotternden Gewänder mit den wirren, flachgequetschten Falten, wie sie in der Beweinung namentlich an den klagenden Frauen, in der Auferstehung am

---

[1]) Semper [2], pag. 107 fühlt mit starker Uebertreibung in ihnen „griechischen Geist athmen". Benvenuto Cellini hat mit gröfserer technischer Sicherheit diese Reiterfiguren in ganz ähnlicher Verwendung auf seinem Relief der Befreiung der Andromeda, am Fufse der Perseusstatue in der Loggia de' Lanzi nachgeahmt. Dies Relief zeigt auch in sonstigen Einzelheiten Anlehnung an die Kanzeln in S. Lorenzo.

Christus hervortreten; ferner die strähnige Behandlung des Haares, das sorgfältig durchciseliert ist, wie überhaupt in der endgiltigen Ueberarbeitung gerade dieser beiden Reliefs Bertoldo sich als der würdige Erbe seines Meisters bewährt. Beim Anblick aus nächster Nähe überrascht geradezu der Ausdruck und die Schönheit in den Köpfen der Beweinung, welche durch charakteristische Wiedergabe der im Affekt bewegten Hautfalten erzielt ist[1]).

Aber steht nicht auch nach Geist und Erfindung die Komposition auf der Höhe dessen, was wir nach jener Trilogie erwarten dürfen? Das Uebermaſs seelischer Erregung erscheint hier sogar zu einem noch höher gesteigerten Ausdruck gebracht und hat die Gestalten des letzten Restes an plastischem Halt beraubt. Wie durchrieselt von einer Flut des Schmerzes steht jenes „schlottrichte" Klageweib da; wie geschüttelt von inneren Stürmen des Gefühls ist dieses zusammengesunken. Es liegt ein Pathos in diesen Gestalten, welches noch weit über die Reliefs in Padua hinausgeht. Und für die nervöse Stimmung der Komposition, welche sich nach links hin zu einem dichten Figurengeschiebe zusammenballt, kann gleichfalls nur die Höllenfahrt von der anderen Kanzel zum Vergleich herangezogen werden. Wie dort die Linie der Köpfe allmählich nach rechts hin sich emporhebt, so schiebt sich hier die bewegte Gestaltenmasse nach links und der Höhe hin zusammen. Es ist dasselbe Princip der Massenkomposition und es erscheint undenkbar, dass nicht auch diese Scene auf den Zusammenhang mit anderen, auf ein Gegenstück angelegt sei, dessen Komposition ihr im Zuge der Linien und der Massenbewegung entsprechen sollte.

Kann das daneben angebrachte Relief der Kreuzigung dieses Gegenstück gewesen sein[2])?

Es gehört nicht viel dazu, die Unmöglichkeit dieser Voraussetzung zu erkennen. Die Komposition ist hier eine symmetrische. Wir erblicken die drei Kreuze mit Christus und den Schächern in voller Vorderansicht neben einander gestellt, sodass schon hierdurch die Rechnung bezüglich der Raumdisposi-

---

[1]) Als eine gemeinsame Eigentümlichkeit kann die Angabe der Fingergelenke durch einciselierte Querfalten gelten.

[2]) S. unsere Zinkätzung nach Phot. Brogi.

tion festgelegt ist. Auf schmaler Bühne bewegen sich die Gestalten nach dem Mittelpunkt hin, welcher durch das Kreuz Christi gegeben ist. Ihm zugewendet stehen zunächst dem Felsblock am Fufse des Kreuzstamms Maria und Johannes, ganz in ihre Trauer versunken. Jene dicht in einen Mantel gehüllt, der über den Kopf gezogen auch die Stirn bedeckt, starrt auf ihre gefalteten Hände nieder, dieser stützt das von lang herabfallenden Locken verhüllte Antlitz auf die Rechte. Hinter dem Kreuzstamm erblicken wir Magdalena, das gleichfalls von langen Haarsträhnen umflutete Haupt in den Händen bergend. Hinter Maria eilt eine dritte Frau stürmisch herbei, das verzerrte Antlitz zu dem Erlöser emporgerichtet, in der rechten Hand ein Büschel ausgerissener Haare haltend. Noch weiter links sitzt eine vierte Frau am Boden, das Haupt kummervoll auf die Linke gestützt[1]).

Christus und die Schächer sind in einem Augenblick nach dem Verscheiden dargestellt. Das Haupt des Erlösers, mit einem gedrehten Strick umwunden, ist auf seine rechte Schulter herabgesunken. Ruhig und friedlich, fast einem Christus selber gleich, hängt der rechte Schächer am Kreuze, während in den verzerrten Gliedern und Gesichtszügen des linken sich die Qualen seines unbufsfertigen Todes abspiegeln. Ein Teufel eilt herbei, seine Seele in Empfang zu nehmen, während gute Engel den reumütigen Sünder umschweben oder mit heftigen Klaggeberden sich zu Seiten Christi herabstürzen. Es ist durchaus die konventionelle Form einer Kreuzigungsdarstellung — und was ihr der Künstler an psychologischem Ausdruck zu verleihen

1) Auffällig ist die Freiheit, mit welcher in der Anbringung des Heiligenscheins verfahren ist. Während dieser bei Christus Maria Johannes und der zuletzt erwähnten Frau fehlt haben ihn Magdalena — wenn anders diese Benennung zulässig ist — und die herbeistürzende Frau. Auch die übrigen bisher betrachteten Reliefs weisen in dieser Hinsicht manche Absonderlichkeit auf. An der Vorderseite von L haben den Heiligenschein — und zwar einen mit stralenförmigen Vertiefungen gezierten — alle Gestalten, welchen er zukommt; den Marien am Grabe fehlt er dagegen gänzlich. In dem Pilatus-Kaiphas-Relief ist nur Christus mit einem solchen, von glatter scheibenförmiger Gestalt, ausgezeichnet. Dieselbe Form hat der Heiligenschein bei den oben genannten Figuren der Kreuzigung, während Christus, Maria und drei trauernde Frauen in der Beweinung wieder den gerieften Heiligenschein tragen. — Diese Verschiedenheiten widersprechen nirgends den von uns angenommenen Beziehungen der Reliefs unter einander.



Kanzel R. Linke Hälfte der Vorderseite

gewusst, hat er in den bisher genannten Figuren auch erschöpft. Alles Uebrige ist ein ödes Gedränge von Kriegern in römischer Rüstung zu Fufs und zu Pferde, von denen nur wenige als charakteristische Einzelfiguren hervortreten; so der gläubig gewordene Hauptmann zu Pferde, links vom Kreuze, oder sein Gegenstück ganz rechts. dicht am Mittelpfeiler, ein nur halb noch sichtbarer Reiter, der im Motiv der Bewegung wie durch die Formen des Pferdes an den Gattamelata erinnert.

Diese Staffagefiguren setzen sich vor dem linken Eckpfeiler fort, welcher ja mit dem Relief auch materiell ein Ganzes bildet[1]. Die beiden Krieger, welche hier mit ähnlich dekorativer Wirkung, wie auf der anstofsenden Schmalseite, nebeneinander gruppiert sind, stimmen auch ihrem Stile nach so genau mit den Gestalten der Kreuzigung selbst überein, dass kein Zweifel bleiben kann: Wer dies Relief ausführte, hat auch die Pilasterstruktur der ganzen Kanzel geschaffen — hier haben wir jenen Künstler vor uns, welcher die Kanzel im Zusammenhang vollendete und redigierte, indem er ihr das struktive Gerüst gab und aus den unter verschiedenen Händen entstandenen Einzelreliefs nach Möglichkeit ein Ganzes bildete. Auch in dem Pilatus-Kaiphas-Relief trat uns dieser schliessliche Vollender des Werks ja bereits entgegen — und von hier führten die Spuren hinüber zu den Marien am Grabe der anderen Kanzel, welche sich im Charakter der Komposition als eng verwandt herausstellten. Und doch ist damit die Teilnahme dieses Künstlers an der Arbeit noch nicht abgeschlossen, wie die weitere Vergleichung bald ergeben wird. Fassen wir daher als Grundlage der letzteren, vorläufig wenigstens einige Hauptzüge seines Stils zusammen!

Von den Teilen des Werkes, die auf Donatello unmittelbar zurückgehen, unterscheidet die Arbeit dieses Mannes sich zunächst durch die kürzeren und gedrungeneren Proportionen seiner Figuren, sowie durch einen ganz bestimmten, konstant festgehaltenen Kopftypus, welcher am ausgeprägtesten in den

---

1) Vergl. oben S. 31. — Dass die Figuren vor den beiden andern Pilastern der Vorderseite schliesslich weggelassen worden sind, erklärt sich wol aus der Verlegenheit, welche sich gegenüber der so bedeutend verschiedenen Höhe der Normalfiguren in den beiden Reliefs ergab. Während die stehende Klagefrau in der Beweinung 45 cm hoch ist, misst keine Figur in der Kreuzigung über 39 cm. Welches dieser Mafse hätte für die Pilasterfiguren des Mittelpfeilers ausschlaggebend sein sollen?

Figuren der Kreuzigung erscheint. Es sind Gesichter mit harten eckigen Zügen, einer langen breitrückigen Nase und eigentümlich stieren Augen. Die Haarbehandlung, obwol sichtbar unter dem Einfluss der letzten Arbeiten Donatello's, unterscheidet sich durch gröſsere Fülle und Schwere der langen, geringelten Haarsträhne, welche oft zu spiralischen Locken zusammengedreht sind. Am meisten charakteristisch ist die Gewandbehandlung. Hier sehen wir nichts von der geistreich-verworrenen Flattrigkeit Donatello's, von seinen fliessenden flachgestrichenen Falten, sondern statt dessen finden wir starre Gewandstoffe, in schwere, harte Falten gelegt, von einem Aussehen, als wären sie aus Stein- oder Holzmaterial geschnitzt. Diese Stilweise herrscht durchgehends in sämtlichen Figuren der Kreuzigung, so dass die Ausführung dieses Reliefs unzweifelhaft völlig derselben Hand gehört, mögen nun für die Hauptfiguren, Maria, Johannes und die klagenden Frauen Originalskizzen Donatello's selbst zu Grunde gelegen haben, oder mögen sie nur in Anlehnung an die entsprechenden Gestalten der Beweinung koncipiert sein.

Dass es B e r t o l d o sei, den wir hier gefunden haben — der einzige Mitarbeiter an den Kanzeln, der uns in den Quellen genannt wird — kann bereits jetzt als höchst unwahrscheinlich bezeichnet werden. Den Anspruch, für diesen Schüler und Gehilfen Donatello's zu gelten, darf doch zunächst wol jener andere Bildner erheben, den wir in engster Gemeinschaft mit dem Meister als Ergänzer und Vollender, sowie als sorgfältigen Ciseleur der von diesem angelegten und der Hauptsache nach fertig modellierten Reliefs — der Vorderseite von L und der Beweinung — konstatiert haben. Ob die Arbeitsweise dieses Gehilfen der Vorstellung entspricht, welche wir nach beglaubigten Werken uns von dem Stil Bertoldo's machen dürfen, wird weiterhin zu untersuchen sein; jedenfalls zeigt sie in keinem Punkte eine Berührung mit jenem weit selbständiger arbeitenden Bildner, den wir soeben zu charakterisieren versuchten. Folgen wir also zunächst der so unverhofft aufgetauchten Spur und sehen wir, ob sie zu einem Ziele führt. Zunächst sind es zwei weitere Reliefs der Kanzeln, welche sich unzweideutig als Eigentum desselben Meisters herausstellen.



Kanzel R Rückseite

VII

Christus auf dem Oelberg und die Ausgiessung des h. Geistes

Nur einen bescheidenen Platz an der Rückseite der rechten Kanzel hat, entsprechend der Oekonomie des Ganzen, die Scene erhalten, welche das Gebet Christi in Gethsemane darstellt. Ihrer künstlerischen Behandlung nach schliesst sie sich unmittelbar der Kreuzigung an, mit deren Stil sie in den Typen und der Gewandbehandlung die auffallendste Uebereinstimmung zeigt. Freilich ist die Gesamtanlage hier eine andere. Sie baut sich staffelförmig auf und zieht, ähnlich wie dies auf der anstofsenden Nebenseite geschehen ist, das tektonische Gerüst der Kanzelbrüstung, Sockel und Pilaster, in den Dienst der figürlichen Darstellung, mit welcher sie zusammen modelliert und gegossen sind.

Links oben auf der Höhe eines felsigen Abhangs, im Schatten einiger Bäume kniet der Heiland, die Hände zu dem Kelche erhoben, welchen der herzuschwebende Engel ihm entgegenhält. Den Felshang abwärts lagern dann in drei Gruppen verteilt die elf schlafenden Jünger. Die untersten drei haben auf dem Sockel wie auf einer Steinbank Platz genommen und

die beiden Eckfiguren, der schnarchend mit offenem Munde zurückgelehnte Alte links, die vornübergesunkene Jünglingsgestalt rechts mit den im Schlafe gelösten Gliedern, benutzen die seitlichen Pilaster als Rückenlehne.

Die Proportionen der Gestalten, der Typus der Köpfe, die Behandlung von Haar und Gewandung stimmen so genau mit der Kreuzigung überein, dass die Enstehung beider Reliefs aus einer Hand ohne weiteres einleuchtet. Man vergleiche nur den sitzenden Schläfer vorn rechts mit dem Johannes der Kreuzigung, den Alten links mit dem rechten Schächer, die Gesichts- und Haarbildung der übrigen Jünger mit den bärtigen Kriegerfiguren, ja selbst die Behandlung des Felsterrains, um sich des vollkommensten Einklangs bewusst zu werden. Wenn schon die Kreuzigung in ihrer Ausführung sichtlich nach dem Hochrelief hindrängt, ein Streben, das hier durch die Rücksicht auf das daneben befindliche Flachrelief der Beweinung mühsam in Schranken gehalten wird — so ist diese Behandlungsart, welche der Künstler offenbar gewohnt war, hier völlig zum Durchbruch gelangt und hat der Darstellung zu jener malerischen freien Entfaltung verholfen, welche ihr einen gewissen Reiz verleiht. Dem Einfluss des virtuosen Flachreliefstils Donatello's, welchen dieser auch in seinen letzten Schöpfungen noch festhält, ist der Künstler beim Entwurf dieses Werkes gewiss nicht mehr aus gesetzt gewesen[1]).

Dies bestätigt uns auch das letzte Relief, das wir ihm auf Rechnung nehmen müssen: die Ausgiessung des h. Geistes an der rechten Schmalseite der linken Kanzel (L 3) — nach Ausweis der technischen Merkmale gleichfalls ein spätes Stück Arbeit[2]). Hier herrscht ein ausgesprochenes Hochrelief, ja die Figuren lösen sich zum Teil völlig von dem Hintergrunde ab, den die Kanzelbrüstung und die bekannten Seitenwände bilden.

---

[1]) Eine Flachreliefdarstellung der Oelbergscene (mit nur drei Jüngern) in der Berliner Sammlung (n. 55), aus carrarischem Marmor mit Spuren von Bemalung, wird im Katalog nach der Gewandbehandlung und den Typen einem Donatelloschüler zugeschrieben, der vor allem von den Kanzelreliefs in S. Lorenzo beinflusst erscheint. Gemeint ist wol zunächst eine Verwandtschaft mit unserem Relief gleichen Inhalts. Aber weder mit diesem noch mit den echt Donatello'schen Teilen der Kanzeln scheint mir eine nähere Beziehung vorzuliegen. Die Köpfe und die landschaftliche Perspektive verweisen eher auf die mittlere Zeit Donatello's.

[2]) Vergl. oben S. 36.

So ist hier das Gemach angedeutet, in welchem sie „alle einmütig bei einander waren,“ da das Wunder des Pfingstfestes geschah. Maria kniet mitten unter den zwölf Aposteln, die sie im Halbkreis umgeben. Ueber ihr schwebt die Taube des heiligen Geistes, und die lodernden Flammenstralen, welche in seltsamen Büscheln davon ausgehen, haben ein züngelndes Flämmchen auf den Heiligenschein jedes der Zwölfe geworfen, genau wie es in der Schrift heisst (Apostelgeschichte 2, 3): „Und man sah an ihnen die Zungen zerteilet, als wären sie feurig. Und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen.“ So empfangen die einen das göttliche Wunder mit demütigem Gebet, wie Petrus und Andreas, die mit gefalteten Händen neben Maria knieen, die andern strecken in Verzückung die Arme aus oder bergen mit scheuer Ehrfurcht das Antlitz. Es sind bärtige Gestalten von kräftigen Proportionen, mit biederen, aber geistig eben nicht sehr belebten Köpfen. Den Boden vor ihnen bedecken ihre Attribute: das Kreuz des Andreas, Pilgerhut und Stab des älteren Jakobus, das Winkelmafs des Thomas, die Keule des Judas Thaddaeus, das Schindermesser des Bartholomaeus — und Spruchbänder, wie sie bei jedem von ihnen üblich sind.

So ist mit einer gewissen nüchteren Klarheit der Vorgang verkörpert, ohne Donatello's Hast und Unruhe, aber auch ohne seinen Geist und seine Leidenschaft. Der Ausdruck in den Köpfen ist ein nur mäfsig bewegter, und die Geberdensprache, wenn auch leicht verständlich und angemessen, leidet unter einer gewissen Einförmigkeit. Für den Ausdruck inniger und zarter Empfindung ist dieser Künstler nicht geschaffen, schon infolge des Mangels an Adel und Feinheit in seinen Köpfen. Diese stehen den Gestalten der Kreuzigung und der Oelbergsscene ganz nahe, mag sich auch bei der letzten Ueberarbeitung eine etwas weichere Hand bemerkbar gemacht haben. Insbesondere aber gleicht die knieende Madonna derjenigen in der Kreuzigung, in dem Schnitt des Gesichts wie im Arrangement des Mantels auf dem Kopf und der grobzugehauenen Gewandbehandlung. Ueberhaupt tritt die ziemlich ungeschlachte Manier dieses Bildners in der Faltengebung auf diesem Relief deutlicher hervor, als auf irgend einem der bisher besprochenen. Wir erkennen nun auch die fast durchgehend gleiche Anlage



KANZEL L RECHTE SCHMALSEITE



des Kostüms, bestehend aus einem bis auf die Füfse hinabreichenden Faltenrock mit engen Aermeln, oft von einem schärpenartigen Gewandstück umgürtet, und einem über Schulter und Hüfte gelegten Mantelstück, dessen freies Ende nach rückwärts flattert. Dieses halb der Wirklichkeit entlehnte, halb in malerischer Absicht erfundene Gewand trägt, wo es uns zuerst begegnet, ein rechter Heros des Schmerzes: der Apostel Johannes auf Mantegnas grofsem Stich der Grablegung (B. 3). Hier in den Reliefs der Kanzeln kehrt es mit geringen Varianten an dem Johannes in der Kreuzigung wieder und an den Jüngern in der Oelbergscene.[1])

Es ist ja nicht das erste Mal, dass uns diese Reliefs unmittelbar auf Mantegna und paduanische Kunst hinweisen und die blofse Nachahmung einer Aeusserlichkeit des Kostüms oder der Haarbehandlung[2]) dürfte an sich noch keine Bedeutung beanspruchen. Aber in dem Komplex der hier vorliegenden Tatsachen will sie doch mehr besagen! Denn überschauen wir nun die Teile des Werkes, die jenem unbekannten Mithelfer zugeschrieben werden müssen, so begegnet uns bei jedem von ihnen, sei es in dieser oder jener Form, die gleiche Beziehung. Zu dem Einfluss der Mantegnaschen Fresken, welcher sich in der perspektivischen Anlage und der Kompositionsweise im Grofsen und Ganzen bemerkbar macht, gesellt sich die charakteristische Mischung eines herben, oft etwas bäurischen Realismus mit dem antikisierenden Zug in allem äusserlichen Beiwerk, den Rüstungen und Waffen, den Formen der Architektur und Dekoration. Die Empfindungs- und Ausdrucksweise dieser Reliefs wirkt selbst neben den Spätlingen Donatelloscher Kunst wie etwas Fremdartiges — und wir müssen uns bewusst

---

[1]) Dass auch die Heiligenscheine, welche sämtliche Figuren in den beiden zuletzt besprochenen Reliefs tragen, in der Form ganz mit denen der Kreuzigung übereinstimmen, mag nebenbei bemerkt werden.

[2]) In der Fülle des lose herabfallenden Haares stehen die Trauernden in der Kreuzigung und die Apostel in der Oelbergscene solchen Figuren Mantegnas, wie der vom Rücken sichtbare Johannes im Stich der Kreuzabnahme (B. 4) oder die Frau mit ausgebreiteten Armen in der Grablegung (B. 3) am allernächsten. Vergl. auch die Zeichnung zu einer Kreuzabnahme aus Jacopo Bellinis Skizzenbuch im Louvre, abgeb. Müntz, Hist. de l'art pendant la Renaissance I p. 643.

werden, dass nur in der oberitalienischen Kunst ganz Analoges gefunden werden kann. Auch dies aber würde wiederum auf Padua hinweisen, welches in der letzten Hälfte des Jahrhunderts neben Florenz unbestritten den Hauptort für die Pflege des Bronzegusses bildete. Von hier aus dürfen wir also in der Tat am ehesten über Namen und Person des Künstlers, der einen so bedeutenden Anteil an der Vollendung von Donatellos hinterlassenem Werke genommen hat, weiteren Aufschluss erwarten.





Teil des Puttenfrieses an Kanzel R

VIII

Bartolommeo Bellano von Padua

In die Sammlung von Renaissance-Bildwerken der königlichen Museen zu Berlin gelangte im Jahre 1889 ein Thonrelief, welches aus doppeltem Grunde unserer ganz besonderen Aufmerksamkeit würdig erscheint. Denn es zeigt eine so auffallende Aehnlichkeit des Stils mit den in den letzten Kapiteln besprochenen Reliefs der Kanzeln in S. Lorenzo, dass der Gedanke an einen gemeinsamen Urheber nicht abgewiesen werden kann, und es ist andererseits durch Inschrift und Jahreszahl als Werk eines ganz bestimmten Künstlers beglaubigt. In letzterer Beziehung heisst es in dem amtlichen Bericht: [1]) „Die eigentümlich flach gehaltene Arbeit lässt einen Paduaner Schüler Donatellos erkennen. Als Werk des Bellano ist sie dadurch bestimmt, dass das Marmororiginal, nach welchem diese Thonnachbildung in der Werkstatt des Künstlers genommen wurde, und das noch im Privatbesitz erhalten ist, auf der Rückseite die Inschrift trägt: 1461. OPVS. BARTOLOMEVS. BELANI"

[1]) Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml. X p. LI. Das Relief ist ein Geschenk des Herrn K. von der Heydt in Elberfeld; in der Sammlung trägt es jetzt die Nummer 155 A.

Das Relief [1]), unglasiert und unbemalt, zeigt die Halbfiguren der Madonna und zweier Engel, welche mit dem spielenden Jesuskinde beschäftigt sind. Links sehen wir die Madonna bis zu den Hüften, im Dreiviertelprofil dem vor ihr liegenden Kinde zugeneigt, das sie mit beiden Händen leicht umfasst hält. Sie trägt einen faltigen, gegürteten Rock mit engen Aermeln und darüber einen Mantel, der auf die rechte Schulter zurückgeschlagen ist. Mantelsaum und Aermelbund sind mit breitem Besatz verziert. Ueber den Kopf legt sich ein vielgefältetes Schleiertuch, das zu Seiten der Wangen gerade herabfällt und mit einem scharfen Knick über die rechte Schulter gelegt ist; die Stirn ist zur Hälfte von einer Binde bedeckt. Das Gesicht von eckigem Schnitt mit langer spitzer Nase und eigentümlich stechenden Augen zeigt einen auffallend kalten Ausdruck, trotz der heiter gestimmten Situation, in welcher wir Mutter und Kind finden. Denn letzteres, von dem Tuch und Kissen, auf welchen es ruht, sich halb aufrichtend, greift mit der rechten Hand spielend in den Schleier der Madonna, während es in der Linken einen grofsen Ring hält [2]). Bekleidet ist es mit einem faltigen, am Halsausschnitt und Handgelenk verzierten Röckchen, über welchem eine gemusterte Binde breit um den Leib gewickelt ist. Die schweren, plumpen Körperformen, der aufgetriebene Bauch, der grofse Kopf mit dem hässlichen, breiten Gesicht geben diesem Bambino beinahe etwas Abstofsendes. Freundlicher wirkt schon der Flügelknabe, welcher ihm von rückwärts her beim Aufstehen behilflich ist, mit seinem luftigeren Röckchen, dessen Aermel bis zum Ellenbogen zurückgestreift sind, und dem bewegteren Ausdruck in dem vollen Gesicht. Sein lockiges, in der Mitte gescheiteltes Haar wird von einem Stirnband zusammengehalten. Zwischen diesem Engel und der

---

[1]) Vergl. nebenstehenden Lichtdruck nach einer Photographie für deren Uebersendung Verf. Herrn Dr. H. Weizsäcker zu bestem Dank verpflichtet ist, wie Herrn Director Geh. Rat Bode für die gütigst erteilte Erlaubnis zur Publikation. — Höhe 0,508. Breite 0,588 m. In den Heiligenscheinen Spuren von früherer Vergoldung. Auf unserer Abbildung ist die lünettenartige Form des Marmororiginals angedeutet, welche in der Thonnachbildung durch Anstückung zu einem Rechteck ergänzt ist.

[2]) Ein Ring als Spielzeug des Jesuskindes auch auf einem anderen Madonnenrelief der Donatelloschule, Berlin n 53 A.



THONRELIEF DES BARTOLOMMEO BELLANO IM BERLINER MUSEUM



Madonna wird noch der Kopf eines zweiten — oder des Johannesknaben? — en face bis zum Ansatze des Kleides sichtbar.

An und für sich betrachtet vermöchte dies Werk kaum einen anziehenden und erfreulichen Eindruck zu machen — trotz des Geschicks, mit welchem die vier Figuren in das Halbrund hineinkomponiert sind. Aber nun vergleiche man die Köpfe mit solchen aus der Kreuzigung an Kanzel R, aus dem Pfingstfest an Kanzel L! Eine Formenbehandlung von so ausgesprochener Eigenart, dass die Uebereinstimmung in die Augen fallen muss, liegt ihnen allen zu Grunde. Es sind hartknochige, echt paduanische Kurzschädel, auf demselben Boden gewachsen wie Mantegnas knorrige, tiefgefurchte Charakterköpfe, hinter denen sie an Gröfse des Stils freilich um ein Gewaltiges zurückbleiben. In den Gesichtsteilen besonders lassen das massive Kinn, die spitzen Backenknochen, die scharfgratige Nase mit ihrem auffallend breiten Rücken das Knochengerüst des Schädels erkennen. Darüber spannt sich eine derbe Haut, welche schwere Falten um Mund- und Augenwinkel entstehen lässt. Der Augapfel liegt zwischen scharfen, enggeschlitzten Lidrändern flach in seiner Höhlung und die als Ring und Punkt eingegrabene Iris und Pupille geben ihm einen starren, beinahe glotzenden Blick. Von derber Textur wie die Haut ist auch das Haar, das reichlich genug vom Wirbel aus in die Stirn wächst, auch wo es nicht in langen Locken das Haupt umwallt. —

Nicht in allen Köpfen der Kanzelreliefs tritt uns freilich dieser Formenkanon mit gleicher Schärfe entgegen, wie auf dem Relief von 1461. Aber bedenken wir, dass dieses Datum etwa in der Mitte liegt zwischen Donatellos Abschied von Padua und den Jahren, da seinen Schülern und Nachfolgern die Vollendung der Kanzeln in S. Lorenzo überlassen blieb, so werden uns die tatsächlich vorhandenen Verschiedenheiten nicht Wunder nehmen. Das spätere Werk zeigt den Formentypus oft abgeschwächt und zu gröfserer Weichheit verschliffen. Die Art der Gewandbehandlung namentlich ist in dem Hochrelief aus Bronze eine wesentlich andere, als in dem nach einem Marmororiginal genommenen Terrakotta-Flachrelief. Das zu häuslichem Andachtsgebrauch bestimmte Einzelwerk bedingte überdies eine präcisere Durchführung, wie schon

die sorgfältige Ornamentierung der Gewandsäume, der Heiligenscheine beweist. Trotzdem berührt sich die Stimmung und Durchbildung der Madonna, insbesondere das Arrangement ihres Kopftuches mit den auf beiden Seiten herabfallenden gedrängten Faltenmassen, aufs engste mit den Madonnafiguren der Kreuzigung und des Pfingstfestes, und die harte, scharfe Manier, die Einzelheiten der Faltengebung herauszuholen, macht sich als vorbereitendes Stadium der späteren Entwicklungsform bereits zur Genüge geltend. Wenn das Berliner Relief sich nach mancher Richtung hin als ein verhältnismäfsig frühes Werk ausweist, das im Ringen mit der körperlichen Form noch nicht zu innerem Leben gelangt ist, so dürfen uns jene Bronzereliefs wol als die vollendeteren Leistungen des selben Künstlers erscheinen, den uns jenes Werk glücklicherweise mit seinem vollen Namen bekannt giebt. Grund genug also, um uns nach diesem Manne und seinen sonstigen Schöpfungen umzuschauen, die allein ja die Widerlegung oder Bestätigung der ausgesprochenen Vermutung ergeben können.

Bartolommeo Bellano von Padua[1]) verdankt die ziemlich häufige Erwähnung, welche ihm die Geschichtsschreiber der italienischen Renaissancekunst zu Teil werden lassen, wol hauptsächlich der kurzen Biographie, die Vasari[2]) — wie er selbst sagt — nach Mitteilungen seiner paduaner Freunde, und deshalb wol in so auffallend warmem Tone gehalten, ihm gewidmet hat. Nach der paduanischen Lokaltradition, welcher auch die in den Hauptsachen mit Vasari übereinstimmende Notiz bei Scardeonius[3]) entstammt, ist Bellano um 1500 in dem hohen Alter von 92 Jahren gestorben und hat abgesehen von seinen Werken in Padua, namentlich für Papst Paul II. in Rom gearbeitet. Was jene Zeitbestimmung anlangt, so wird sich trotz einer abweichenden Angabe die Datierung seines Todes weniger anfechten lassen, als die lange Lebensdauer; denn es

---

[1]) Diese Namensform, nicht Vellano, wie man früher zu schreiben pflegte, entspricht allein den Urkunden. Der Vorname wurde früher meist falsch (Giacomo noch bei Friedländer, Jahrb. II, 92 und im Register des Cicerone) angegeben.

[2]) Vasari ed. Milanesi II 603 ff.

[3]) Bernard. Scardeonius, De antiquitate urbis Patavii. Basel 1560, p. 374. Die Nachrichten über Bellano finden sich zusammengestellt in Meyers Künstlerlexikon III 363 ff.

muss höchst auffallend erscheinen, dass alle uns bekannten Daten aus seinem Leben erst nach 1460 fallen und dass er noch im Alter von 80—90 Jahren umfangreiche Arbeiten ausgeführt haben sollte[1]). Aber auch der Angabe Vasaris, dass Bellano sich nach der Wahl Pauls II. im Jahre 1464 nach Rom begeben habe, stehen mindestens keine entscheidenden Zeugnisse zur Seite. Die Annahme, dass der venetianische Papst den damals wol angesehensten Bildhauer und Erzgiesser der Terra ferma nach Rom gezogen, hat freilich an und für sich viel Wahrscheinlichkeit. Aber Vasaris unbestimmte Angaben über eine Teilnahme Bellanos an den architektonischen und dekorativen Arbeiten für den Palast bei S. Marco können ihr eine sichere Stütze nicht bieten und es bleibt trotz analoger Beispiele immerhin einigermaſsen befremdend, dass die römischen Urkunden aus dieser Zeit und insbesondere die auf den Bau des päpstlichen Palastes bezüglichen nicht die mindeste Hindeutung auf eine Beschäftigung des paduaner Künstlers enthalten, während sie uns doch so viele Namen selbst der gewöhnlichsten Handwerksmeister nennen[2]). Endlich bietet auch das einzige noch erhaltene Werk, das Vasari in diesem Zusammenhange als Arbeit Bellanos bezeichnet, die Marmorbüste des Papstes im Palazzo Venezia, die sichere Gewähr, dass der Biograph in diesem Punkte wenigstens falsch berichtet war. Denn sie ist, wie Domenico Gnoli neuerdings überzeugend nachgewiesen, ein Werk des Mino da Fiesole und hat mit Bellano nicht das Geringste zu tun[3]).

---

[1]) Der Anon. Morelliano (ed. Frimmel, p. 14) setzt den Tod Bellanos um 1492; doch unterliegt auch diese Angabe starken Bedenken, siehe darüber weiter unten. Die Herausgeber des Vasari acceptieren sie jedoch und suchen die weiteren Schwierigkeiten etwas gewaltsam zu lösen, indem sie sich die 92 Jahre bei Vas. durch einen Druckfehler aus 62 entstanden denken. Doch wäre die Quelle des Irrtums eher bei Scardeone zu suchen, welcher angiebt, dass er in seiner Jugend den B. „hominem aetate paene confectum" noch gekannt habe. Scardeone war 1478 geboren († 16. Mai 1574 als 96jähriger). Auch bleibt zu berücksichtigen, dass Vas. den B. im Jahre 1479 „già vecchio" nennt. Nach alledem dürfte eine Ansetzung des Geburtsdatums um 1420 am ehesten das richtige treffen.

[2]) Müntz, Les arts à la cour des papes II, 29.

[3]) Gnoli im Arch. stor. dell' arte III p. 264 mit Abbildung der Büste p. 263. Dieselbe befindet sich noch am selben Platze über einer Tür im oberen Loggiengange des Palastes, wohin sie augenscheinlich schon zu Vasaris Zeiten von ihrem

Sollten aber alle diese Gründe nicht für ausreichend erachtet werden, die Angabe Vasaris von einem Aufenthalt Bellanos in der ewigen Stadt zu entkräften, so kann doch keinesfalls dieser — wie Vasari uns glauben machen möchte — sich bis zum Tode Pauls II. ausgedehnt haben. Sicher beglaubigte Arbeiten lassen uns Bellano vielmehr während der zweiten Hälfte der sechziger und Anfangs der siebziger Jahre an anderen, weit genug entfernten Orten wiederfinden. So übernimmt er gegen Ende des Jahres 1466 von der Stadtverwaltung zu Perugia einen Auftrag, dessen Ausführung ihn fast bis zum Ende des nächsten Jahres an die umbrische Stadt fesselte. Es handelt sich um eine sitzende Kolossalfigur des Papstes, welche die Perusiner aus Dankbarkeit für die Schlichtung ihrer inneren Streitigkeiten am 5. November 1466 zu errichten beschlossen. In den auf die Angelegenheit bezüglichen Dokumenten, welche Adamo Rossi publiciert hat, [1]) wird ‚magister Bellanus de florentia' an zwei Stellen als Verfertiger der Bronzestatue genannt, und eine dritte bezeichnet ihn noch genauer ‚Bartolomeus alias Bellanus de Florentia'. [2]) Bereits am 29. Oktober 1467 gelangte die Statue in einer Mosaiknische an der Fassade des Domes zur Aufstellung und Bellano nannte in einer Inschrift an der linken Armlehne des Sessels den Tag des Gusses, den 10. Oktober 1467, und an der rechten Armlehne sich selbst als Künstler:

Hoc Bellanus opus Patavus conflavit habenti
In terris Paulo maxima jura Dei. 3)

Wie erklärt sich aber jene abweichende amtliche Herkunftsbezeichnung, die bei ihrer Wiederholung in ganz verschiedenen

---

ursprünglichen Bestimmungsort versetzt war. Danach ist die irrtümliche Angabe im Künstl.-Lex. III 364 zu berichtigen. Vgl. auch Tschudi im Jahrb. d. pr. Kunstsamml. IV, p. 174, Anm. 4. Die Medaille Pauls II. wird von Vas. gleichfalls dem Bellano zugeschrieben. Vgl. Bolzenthal, Skizzen z. Kunstgesch. der mod. Medaillenarbeit, p. 60. Die Papstmünzen spricht Friedländer, Jahrb. der pr. Kunstsamml. II, p. 93, ihm ab.

1) Giornale di erudizione artistica Bd. III Perugia 1874 p. 84 ff.

2) a. a. O. p. 87. 88. 128.

3) Leider wurde die Bronzestatue, welche den Papst in seinem Ornate darstellte, 1798 nach dem Einmarsch der Franzosen eingeschmolzen, um Münzen daraus zu prägen. a. a. O. p. 90. Orsini, Guida di Perugia p. 107 sagt von ihr: l'attitudine alquanto goffa, e la forma niente maestosa. Aber so urteilte das XVIII. Jahrhundert wol stets von Werken des XV.

Aktenstücken doch unmöglich als ein konstanter Irrtum des Notars oder Schreibers aufgefasst werden darf? Kann ihr gegenüber die sonst naheliegende Annahme, dass Bellano etwa auf den Wunsch oder die Empfehlung des Papstes von Rom nach Perugia berufen worden sei, um die Statue seines Gönners anzufertigen, noch besondere Glaubwürdigkeit beanspruchen? Dass Bellano aus Florenz gebürtig sei, konnten die Perusiner nicht glauben, und er selbst hat in der Inschrift des Werks ja seine Heimat genannt. Also muss dieser Zusatz ‚de Florentia' doch wol etwas anderes und vielleicht mehr bedeuten. Entweder nämlich kam Bellano nicht aus Rom, sondern aus Florenz nach Perugia, und dann muss ein römischer Aufenthalt wol überhaupt als Mythe betrachtet werden — oder er brachte jene Herkunftsbezeichnung als eine Art Ruhmestitel, als ein künstlerisches Leumundszeugnis mit in die Provinzialstadt, welches ihm hier von allem Anfang an gute Meinung und Ansehen verschaffen sollte. Stand doch die florentiner Bildnerschule, als deren Mitglied er sich dadurch bekannte, in Perugia durch die Arbeiten des Agostino d'Antonio di Duccio, welcher wenige Jahre vorher die Fassade von S. Bernardino so trefflich ausgeschmückt hatte, in bestem Rufe; und ein so schwieriges und kostspieliges Werk, wie eine bronzene Kolossalfigur, mochte man wol gern nur Jemandem anvertrauen, der sich als tüchtiger Erzplastiker bereits durch seine Tätigkeit an der Hochstätte dieser Kunst selbst ausgewiesen hatte. In der erforderlichen Schärfe aufgefasst, verraten uns also jene zwei Worte im Protokoll der perusiner Decemvirn nicht mehr und nicht weniger, als dass Bellano kurz zuvor in Florenz als Erzplastiker tätig gewesen sei. Und nun beachte man die Daten, wie sie sich zwanglos ergeben: am 13. Dezember 1466 starb Donatello zu Florenz — und ziemlich um die selbe Zeit oder nur wenig später muss Bellano nach Perugia gekommen sein! — Wir verstehen wol, wie Milanesi schlankweg zu der Vermutung gelangen konnte, dass Bellanos Aufenthalt in Rom eine Fabel, dieser vielmehr von Donatello bei seinem Weggange von Padua nach Florenz mitgenommen worden sei und hier bis zum Tode des Meisters verweilt habe. [1])

[1]) Seine weitergehende Vermutung, dass Vasari den Bellano mit dem Gehülfen Filaretes, Varro fiorentino, verwechsele und ihm dessen Arbeiten in Rom zu-

Lassen wir also im Folgenden die litterarische Ueberlieferung, die sich als unzuverlässig erwiesen hat, bei Seite und suchen auf Grund seiner Werke und der etwa vorhandenen Urkunden ein Bild von dem Leben und der Kunst des Mannes zu gewinnen, so haben wir seine Anfänge doch sicher in Padua zu suchen. Dass er hier verhältnismäfsig erst spät, etwa im Alter von vierundzwanzig Jahren, Donatellos Unterweisung genossen haben kann, hat bereits Milanesi damit zu erklären versucht, dass Bellano vorher nur als Handwerksmeister tätig gewesen und erst durch Donatello zu künstlerischer Tätigkeit veranlasst und namentlich in der Bronzeplastik unterwiesen worden sei. In der Tat finden wir denn auch kurz vor der Ankunft Donatellos beim Neubau des Chorlettners im Santo 1443 einen Steinmetzen Bartolommeo di Domenico beschäftigt, der mit einer Anzahl Gehilfen, worunter zwei Florentiner und drei Venezianer, die Ausführung der Arbeit auf eigene Rechnung übernommen hat.[1]) Eben derselbe erscheint dreizehn Jahre später als Bartholomeo lapicida q(uondam) ser Dominici als Zeuge in einer Urkunde und wird nach der Versicherung Gonzatis in paduanischen Akten dieser Zeit noch mehrmals genannt.[2]) Ist dieses unser Bartolommeo Bellano, wie man etwas voreilig bereits als sicher angenommen hat?[3]) Nach dem jetzt vorliegenden Urkundenmaterial erscheint diese Identifizierung als unmöglich. Als zuverlässigste Angabe über seinen Namen und Abkunft muss doch wol der Eingangspassus seines 1479 errichteten Testaments gelten, welchen kürzlich B. Cecchetti zu schätzenswertester Bereicherung unserer Kenntnisse über Bellanos Leben veröffentlicht hat. Und hier nennt er sich ganz anders: Bartholomeus bellan q(uondam) Bellani aurificis scolptor de Padua.[4]) Nun erfahren wir freilich, dass in gleichzeitigen venetianischen Staatsurkunden unser

---

weise, wird freilich dadurch hinfällig, dass Varro bereits 1457 starb oder Rom verliess, (vergl. Vasari II 461 f. Tschudi im Repert. f. Kstr. VII. 293) Vasaris Angaben also auf ihn garnicht passen würden.

[1]) Gonzati I. Doc. XXXVIII: Mo. Bartholamio taiapria de Domenego.

[2]) Gonzati II. Doc. CXLIX.

[3]) Semper 2 p. 87, der auch über jenen 1443 übernommenen Auftrag falsche Angaben macht.

[4]) Cecchetti im Archivio veneto Bd. 23 vgl. Repert. f. Kunstw. XII. 214.

Künstler noch mehrmals einfach mit dem Namen Bartolomeo bezeichnet wird[1]) — und es liegt in der Tat nahe, wie bereits Gonzati getan hat, Bellano mehr als einen Bei- oder Künstlernamen zu betrachten, welcher erst allmählich neben dem bürgerlichen Namen Bartolomeo zur Geltung gekommen sei. Legt doch die Ausdrucksweise jenes perusinischen Ratsprotokolls vom 18. November 1467: Bartolomeus alias Bellanus von dem Nebeneinanderbestehen beider Namen ein weiteres Zeugnis ab.[2]) Aber nur um zwei Jahre später haben wir auch die facsimilierte Namensunterschrift bei Gonzati: Bartolamio Bellan — und dieser ursprüngliche Beiname ist, wie häufig, so sehr der allein und allgemein bekannte geworden, dass schon der Anonimo, Scardeone und Vasari unseren Künstler nur als il Bellan oder il Vellano aufführen. — Gegen die Identifizierung mit jenem paduaner Steinmetzmeister spricht aber als schwer wiegender Umstand immer noch die Verschiedenheit des Patronymikons: die Benennung des Vaters als Domenico oder gar ser Domenico in den paduaner Urkunden lässt sich auf keine Weise mit jener des Testaments zusammenreimen, wo er gleichfalls Bellano heisst und Goldschmied ist, man müsste denn in gekünstelter Weise eine nachträgliche Uebertragung des durch den Sohn bekannt gewordenen Beinamens auf den Vater annehmen, und selbst dann bleibt immer noch die Anwendung des Prädikats (Mes)ser auf einen Handwerksmeister ein entscheidendes Hindernis[3])

---

[1]) Thuasne, Gentile Bellini et Sultan Mohammed II. p. 15.

[2]) Sie beweist aber nicht, wie Ad. Rossi a. a. O. p. 128 will, dass Bellano nur eine Abkürzung oder Koseform von Bartolommeo ist, mag dies auch sonst namentlich bei der üblichen Schreibweise Bartolamio zulässig erscheinen.

[3]) Hier findet nun auch die auffallende Form der Inschrift auf dem Marmororiginal des Berliner Madonnenreliefs ihre Erklärung. Man darf wol ergänzen: Opus Bartolomeus Belani (sc. filius fecit). — Uebrigens liegt die Sache bei Mantegnas Namen und Abkunft ganz gleich. Während sein Vater sonst in Documenten (vgl. Vasari III p. 384 n. 1), Ser Biagio genannt wird, heisst es in Mantegnas Testament vom J. 1506 (Gaye Carteggio I 377:) Dominus Andreas filius q. Domini Blasii Mantinee. Zweifelhaft bleibt mir der bekannte Passus aus Arch. Veneto 1885 p. 191, welcher zugleich über die vielberufene Frage nach M.'s Geburtsort entscheidet: Andream Blasij Mantegna de Vincentia (1452). M. selbst führte seinen Beinamen bereits 1448. Sollte also nicht doch schon sein Vater so geheissen haben? Der Uebergang in den Familiennamen findet sich sonst stets nur bei den Söhnen bekannter Künstler. Vgl. Vittore Ghiberti, Niccolo Michelozzo.

Lassen wir also die Identität Bellanos mit jenem Steinmetz Bartolommeo di Domenico, welche, da der Chorlettner des Santo längst beseitigt ist, für unsere Kenntnis seiner Arbeitsweise doch keinen greifbaren Nutzen gewährt, als unerweisbar dahingestellt: für den Kern der Sache erscheint dies ohne wesentliche Bedeutung. Denn die Ueberzeugung, dass Bellano aus der Steinmetzzunft hervorgegangen ist, lässt sich auf andre Weise gewinnen. Ein Blick auf das Berliner Madonnenrelief belehrt uns, dass so nur ein Mann arbeiten kann, dem der Stein ein vertrautes Material ist, das er freilich noch nicht in seiner ganzen Feinheit und lebenatmenden Weichheit zu behandeln versteht. Und woran erinnern die hervorstechendsten Eigenheiten des Stils in jenen Bronzereliefs der florentiner Kanzeln, die Eckigkeit der Formen und der grobe Schnitt der Falten, unmittelbarer, als an die robuste Arbeitsweise eines handwerksmäfsig geschulten Steinmetzen? Donatellos Unterweisung und Beispiel vermochten wol den Trieb zu künstlerischer Gestaltung in Bellano zu wecken und anzufachen — aber die in seiner ersten Beschäftigung und dem lokalen Charakter der paduanischen Kunst begründeten Stileigentümlichkeiten desselben haben auch sie im Wesentlichen unbeeinflusst gelassen[1]).

Die Paduaner verehrten in Bellano mit Recht den lokalen Vertreter der Erzplastik und erzählten sich mit Stolz, dass Donatello bei seinem Weggange alle Studien, Skizzen und Modelle zu den Arbeiten im Santo dem Bellano hinterlassen und diesen hierdurch gewissermafsen als seinen Nachfolger und Erben beglaubigt habe[2]). Trotzdem findet sich auffallenderweise während einer Frist von mehr als zwanzig Jahren gerade in seiner Heimat keine Spur einer Tätigkeit Bellanos als Bronzegiesser. Vielmehr sind es zunächst wiederum zwei Marmorwerke und zwar von gröfserem Umfang und halb deko-

1) Von einer Teilnahme Bellanos an den Arbeiten im Santo lässt sich eine sichere Spur nicht nachweisen; man müsste denn in der Gewandbehandlung der Statue des S. Antonius seine Mitwirkung anerkennen.

2) Vasari III 604. Die unklare Fassung der Notiz scheint darauf hinzudeuten, dass man sich schmeichelte, Donatello habe wol gar zu den Reliefs, mit welchen Bellano weit später die Chorschranken schmückte, diesem selbst Anleitung oder Zeichnungen geliefert.

rativem Charakter, welche mit Sicherheit oder wenigstens grofser Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben werden müssen.

Zunächst das Grabmal des berühmten Rechtsgelehrten und päpstlichen Geheimschreibers Antonio Roselli, welcher seine letzten Lebensjahre in Padua zubrachte und hier am 10. December 1466 starb, also zu einer Zeit, da Bellano auf etwa ein Jahr in Perugia abwesend war. Da sich Roselli den Platz für sein Grabmal — im linken Seitenschiff des Santo — bereits im Jahre 1456 von den Ordensbrüdern zu S. Antonio abtreten liess[1]), so liegt der Gedanke nahe, dass er beabsichtigte, das Monument schon bei Lebzeiten zu errichten. Die Inschrift am Sockel des Sarkophags enthält ausser dem Todesdatum nur seinen Namen mit dem prunkenden Ruhmestitel, welchen die Bewunderung der Zeitgenossen ihm beigelegt hatte: Monarcha Sapientiae Antonius de Roycellis. Die selbe Unterschrift trägt sein Bildnis auf der Bronzemedaille, welche bereits Vasari als ein Werk Bellanos bezeichnet, ein Profilkopf von lebendiger Auffassung, mit einem Zug selbstzufriedener Schlauheit in den gefurchten Zügen [2]). Gehört diese Medaille, welche sicher erst in den letzten Lebensjahren des Gelehrten angefertigt wurde, in der Tat dem Bellano — was nach der derben Formenbehandlung leicht möglich ist — so wäre ein Wahrscheinlichkeitsgrund dafür gewonnen, dass er auch an dem Grabmal desselben, welches seit Gonzati ihm gewöhnlich zugeschrieben wird, beteiligt ist[3]).

---

1) Gonzati II Doc. CVII.

2) Abgeb. Jahrb. d. pr. Kunsts. II Tf. 14. Vergl. dazu Friedländer ibid. p. 92 f. Die Zahl 91 neben dem Portraitkopf bedeutet aber nicht, wie Fr. meint, seine Lebensjahre, denn Roselli starb im Alter von 85 Jahren. — Die Uebereinstimmung in der eigentümlichen Schreibung des Namens ist beachtenswert, da dieser sonst nur in der Form Roselli vorkommt. Vgl. Gonzati II 138. Scardeone p. 182. Tomasinus p. 263. Das y scheint eine ähnliche Verdumpfung des Vokals anzudeuten, wie sie in der venetianischen Schreibform Ruscello = Antonio Rossellino vorliegt. Gonzati p. 139 behauptet freilich, dass auch der Vater des Gelehrten sich Roisello nannte.

3) Gonzati a. a. O. II. 138 stützt sich auf die Aehnlichkeit mit dem gleich zu behandelnden Marmorwandschmuck in der Sakristei des Santo, sowie darauf, dass in der angeführten Cessionsurkunde Bellano oder vielmehr Bartolommeo di ser Domenico als Zeuge genannt wird. — A. G. Meyer im Jahrb. der pr. Kunsts. X p. 192 schliesst sich ihm ohne Weiteres an.

Dem Werke selbst gegenüber kann diese Ansicht freilich nicht ohne weiteres hingenommen werden. Das Ganze ist eine reiche Wanddekoration aus Marmor, getragen von einem verhältnismäfsig hohen, durch Pilaster geteilten Sockel mit dunkler Steintäfelung. Darauf erheben sich zwei kannellierte Eckpilaster deren Kapitelle von sitzenden Greifen gebildet sind. An der Unterkante des darüberliegenden Gebälks ist in Ringen eine Guirlande aufgehängt mit lang herabfallenden Enden; Fries und Gesims sind reich ausgebildet. In diesen Rahmen nun ist erst das eigentliche Grabmal hineingesetzt, nach der Anordnung und dem Verhältnis seiner Teile eine direkte Nachahmung des Marsuppini-Grabmals in S. Croce zu Florenz, aber in den Formen der einzelnen Glieder ohne den schwellenden Reichtum von Desiderios Meisterwerk; bei der Durchbildung der Pilaster, des Gebälks und Halbrundbogens sind an Stelle ornamentaler Motive augenscheinlich mit Bewusstsein strengere, rein architektonische Formen gebraucht; weit schmuckloser und im Umriss einfacher ist auch der Sarkophag, der auf besonderem hohen Sockel steht und mit einem echt paduanischen Motiv ausgestattet ist, nämlich einer doppelten Reihe übereck auf einander gelegter Bücher zwischen den Tragfüfsen. Der Tote ruht auf einer von Adlern (?) getragenen Bahre. Es fehlen auch nicht die Wappenhalter zu Seiten der Pilaster; in der Lünette erscheint die Madonna zwischen S. Katharina und S. Magdalena.

Vergleichen wir dies Werk mit den nur wenige Jahre früher (1456—59) geschaffenen Grabdenkmälern der beiden Gattamelata in ihrer Familienkapelle im Santo[1]), so überrascht nicht blos

---

[1] Die Kapelle liefert in ihrer einheitlichen Konception wol das vollkommenste Beispiel des in Padua einheimischen Dekorationsstils. Indessen sind die beiden Grabdenkmäler, welche sich ihrer Anlage nach dem Ganzen so trefflich einfügen, doch sicher von ganz verschiedenen Händen ausgeführt. Das jüngere des Giovanni Antonio († 1455) sticht durch delikate Behandlung des Marmors in dem schönen jugendlichen Heldenkopf, durch Streben nach Wiedergabe des Stofflichen in dem Eisenpanzer und der ausgebreiteten Decke glücklich hervor und zeigt in den knieenden Putten am Sarkophag bereits eine flachgedrückte Reliefbehandlung, welche sich der Weise Desiderios de Settignano nähert. Die Grabfigur des Vaters ist weit derber, das Kostüm und die Decke ohne stoffliche Wahrheit, sichtlich auf ausgiebige Bemalung berechnet. Dafür sind die Putten trotz des flachen Reliefs körperhaft heraus-

im Allgemeinen der fortgeschrittene Renaissancecharakter, sondern ganz besonders die sichere Beherrschung der reinen Formensprache, wie sie eben erst die florentinische Marmorskulptur unter Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino auszubilden begonnen hatte. In dieser Hinsicht steht dem Monument in Padua selbst kein anderes auch nur annähernd gleich, und selbst in dem benachbarten Venedig dürfte es schwer sein, vor 1470 ein so mit florentinischem Geiste durchtränktes Skulpturwerk nachzuweisen [1]). Denn selbst das Grabmal Pasquale Malipiero († 1462) in S. Giovanni e Paolo, welches in der allgemeinen Anlage und der Form des Sarkophags am nächsten kommt, sowie das mit jenem schulverwandte Portal von S. Giobbe (um 1470) stehen dem gemeinsamen Vorbilde, der florentinischen Nischenarchitektur Desiderios und Rossellinos, bereits ein ganzes Stück ferner. In dem Malipierigrab ruht auch bereits der Tote unmittelbar auf dem Sarkophag und das aus lokaler Kunstübung herübergenommene Motiv des Baldachins, welcher ihn überdeckt, tritt mit weit gröfserer Bestimmtheit hervor als jene Anklänge an die Dekoration paduanischer Professorengräber in dem Grabmal Roselli. So nimmt letzteres in der Tat eine wichtige kunsthistorische Stellung ein, und die Frage nach seinem Urheber erheischt eine bestimmtere Antwort, als sich vorläufig darauf erteilen lässt. Ohne direkte Berührung mit der gleichzeitigen florentinischen Kunst erscheint die Entstehung des Monuments undenkbar und die Vermutung, dass Bellano die Zeichnung dazu aus Florenz mitgebracht habe, liegt nahe genug. Die prunkende Umrahmung dagegen, welche eine ganze Wandfläche zur Entfaltung malerischer Wirkung in Anspruch nimmt und durch Häufung der Effekte den Eindruck der wolabgewogenen Verhältnisse der Nischenarchitektur zum Teil wieder aufhebt, ist ebenso aus einer der venezianischen Grabmalarchitektur verwandten Anschauungsweise hervorgegangen, wie auch

---

gearbeitet und die Andeutung eines perspektivisch vertieften Quaderbodens, auf dem sie hocken, ist wol auch etwas specifisch Paduanisches. Hier darf man direkt an Bellano denken, zu dessen Typen die aufgedunsenen Gesichter, die Behandlung der Flügel wol passen würden.

[1]) Vgl. zu dem Folgenden A. G. Meyer: Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance, Jahrb. d. pr. Kunsts. X., p. 192f.

einzelne Teile des Figurenschmucks, nämlich das Lünettenrelief und die beiden Wappenhalter, den plastischen Stil der älteren Lombardischule deutlich ausgeprägt zeigen[1]). Von einer Ausführung dieser weichen schlanken Gestalten durch Bellano kann unmöglich die Rede sein; ausser dem Entwurf des Ganzen wird diesem nur der Sarkophag mit der Figur des Toten als eigene Arbeit belassen werden können. Hier entsprechen die scharfen knittrigen Querfalten in dem Doktorhabit, die derb-schlichte Durchführung des Portraits noch am ehesten der Bildungsweise, welche wir bisher als diejenige Bellanos kennen gelernt haben.

Hierüber vermag uns auch das zweite grofse Marmorwerk Bellanos, die Umrahmung für den Reliquienschrein in der Sakristei des Santo, nicht eines anderen zu belehren, ja es verstärkt wesentlich die Zweifel, welche wir gegen eine weitergehende Verwertung des Roselligrabes für die Kenntnis von Bellanos Marmorstil erheben zu müssen glaubten. Bei diesem Werk ist die Urheberschaft des paduaner Meisters durch die von Gonzati veröffentlichten Urkunden ausser Zweifel gestellt[2]). Er hatte es bereits 1469 in Auftrag und wird 1472 mit der versprochenen Summe von 550 Dukaten für die vollendete Arbeit bezahlt; ein Extrabetrag von 50 Dukaten, mit welchem über den Entwurf hinausgehende Verbesserungen belohnt werden sollten, wird ihm von der Abschätzungskommission gleichfalls zugebilligt, da er namentlich in den architektonischen Teilen Manches feiner durchgeführt habe und zur Entschädigung für eine nicht näher bezeichnete Unbill, die ihm während der Dauer der Arbeit widerfahren sei. Doch wird von der gestrengen Jury ausdrücklich bemerkt, dass dies geschehe „benchè le figure non siano de quela perfezion, che le potria essere". Trotz so eindringender Beurkundung ist das interessante Werk bisher kaum beachtet worden und erfordert daher wol zunächst eine genauere Beschreibung[3]).

---

1) Am nächsten stehen ihnen wol die Gestalten von Maria und Johannes über dem Choreingang der Frarikirche.

2) Gonzati I., Doc. CXXXII. Vgl. seine Beschreibung, p. 261 f.

3) Es ist leider noch nirgend reproduziert. Verf. muss daher um Nachsicht bitten, wenn seine Schilderung nicht in allen Einzelheiten gleichmäfsig genau ist. Kundige werden wissen, wie leicht Gedächtnis und Reisenotizen gerade an der entscheidenden Stelle im Stiche lassen.

Die umfangreichen Schränke, in welchen der Reliquienschatz des Santo bis in's vorige Jahrhundert hinein geborgen wurde, sind hier zu einer gemeinsamen Marmordekoration zusammengefasst. In dem geräumigen durch drei Fenster von Osten her beleuchteten Raum der Sakristei, mit gewölbter Decke, nimmt die Anlage die ganze den Fenstern gegenüberliegende Wand ein und ist ihrem praktischen Zweck entsprechend in einen sockelartigen unteren und den darüberliegenden Hauptteil gegliedert, wobei jedesmal ein breiter Mittelschrank mit doppelten Türflügeln von schmäleren Seitenschränken flankiert wird. Marmorpilaster bilden das architektonische Gerüst; die unteren kurz und stämmig, in Hochrelief mit je einem singenden oder ein Instrument (Geige und Tamburin) spielenden Engel geziert. Ueber einem leichten Eierstabgesims erhebt sich dann der Hauptteil, dessen vier Pilaster mit Laub- und Rankenwerk ornamentiert sind und in aufgehängten Schilden das Wappen der Gattamelata tragen[1]). Ein Gebälk mit sehr reich ornamentiertem Friese legt sich darüber. Auf Konsolen vor den Pilastern stehende Vollfiguren, die Statuen des hl. Bernhard und des hl. Ludwig vor den mittleren, die zweier Engel vor den Seitenpilastern dienen zur weiteren Belebung dieser Architektur; kunstvolle Holzintarsien auf den Schranktüren, mit Heiligenfiguren und perspektivischen Ansichten paduanischer Kirchen bilden ihren vielleicht kostbarsten Schmuck; es sind Arbeiten des Lorenzo Canozzo aus Lendinara und von je als Meisterwerke dieser Kunst viel bewundert[2]).

Ueber dem Gesims füllt die Mitte des halbrunden Wandfeldes ein oblonges Marmorrelief, flankiert wiederum von zwei stehenden Heiligengestalten, S. Antonius und S. Franciscus. Als hätte der Schüler unmittelbar mit dem grofsen Meister wetteifern wollen, hat er zum Gegenstand des Reliefs noch einmal das Wunder des h. Antonius mit dem Maultier gewählt.

---

[1]) Gonzati I., p. 262 vermutet deshalb, dass das Werk gleichfalls aus der Stiftung der Giacoma Gattamelata, der Wittwe des Feldherrn, ausgeführt sei.

[2]) Vgl Gonzati I., Doc. CXXXIII. Dass die fünf Zeichnungen, welche Francesco Squarcione bereits 1462 für den Reliquienschrein geliefert hatte (Gonzati I. Doc. CXXXIV), bei diesen Holzintarsien zu Grunde gelegt seien, wie Gonzati annimmt, wird sich kaum beweisen lassen.

Er vermisst sich freilich nicht, eine kunstvolle Architekturperspektive zu geben, wie jener, schliesst sich ihm in der Komposition aber ziemlich genau an. — Den Abschluss des ganzen Aufbaues und die Vermittlung mit der Gewölbedecke bildet ein Vorhang aus rotem veronesischem Marmor, der von der Wölbung herabhängt und seitlich von zwei Engelgestalten emporgerafft wird.

Dieses Werk rückt den künstlerischen Charakter Bellanos in ein wesentlich neues Licht; es zeigt uns ihn befähigt, auch ohne direkte Anleihe bei den florentinischen Marmorskulptoren eine architektonisch glücklich disponierte, reiche Wanddekoration zu schaffen und stützt somit wol auch seinen Anspruch darauf, bei dem Roselligrabmal wenigstens als der leitende Meister betrachtet zu werden, der die äussere Pilasterumrahmung hinzufügte. Die Ausdrucksmittel Bellanos in dem neuen Werk tragen zwar die Spuren florentinischen Einflusses, bewegen sich aber im Ganzen doch in wesentlich anderen Bahnen; es ist der phantastische, zu üppiger Fülle und häufiger Verwendung naturalistischer Motive und figürlichen Beiwerks neigende Dekorationsstil, wie er in Oberitalien und insbesondere in Venedig zur Ausbildung gelangte, in unserem Falle allerdings noch stark beeinflusst durch Reminiscenzen an die Arbeiten Donatellos und seiner Schule. Weisen hierauf insbesondere die musicierenden Putten, das obere Relief und die vorhanghaltenden Engel hin, so herrscht in dem Hauptteil des dekorativen Aufbaus doch eine weit selbständigere Geschmacksrichtung. So wie hier die stehenden Figuren der beiden Heiligen und Engel als dekorativer Statuenschmuck vor die Pilaster gestellt sind, ohne durch eine Austiefung des architektonischen Gliedes zur Flachnische mit diesem in Verbindung gebracht zu werden, suchen wir sie in florentinischer Kunst vergeblich; es müsste denn auf die ganz entfernte Analogie jener Engelknaben hingewiesen werden, welche Donatello um die Pilaster seines Tabernakels in S. Peter versammelt hat. Also bleibt es auffällig genug, wenn wir nun in ganz ähnlicher Weise an unserer Bronzekanzel R dergleichen Figuren vor den Pilastern stehend finden. Und bemerken wir nun überdies, dass auch in den Kapitellen von Bellanos Mamorpilastern nackte Putten als Träger des Abakus an die Ecken gestellt

sind, wie dort die kleinen bronzenen Guirlandenträger, und dass der Schmuck des oberen Frieses durch rankenhaltende, in Akanthusblätter auslaufende Figuren gebildet wird, wie sie ähnlich das Bronzegesims jener Kanzel schmücken — so dürfte nun die Vermutung, dass Bellano auch bei der dekorativen Gestaltung jenes Bronzewerkes tätig gewesen sei, nicht mehr zu den Unwahrscheinlichkeiten zählen. [1]. — Aber auch die Körperbildung und Gewandbehandlung der Figuren unseres Marmorschreins bewegt sich in den Formen, die wir bereits kennen. Namentlich die musicierenden Engel unterscheiden sich durch ihren untersetzten Typus deutlich von den überschlanken Knabengestalten an dem Roselligrabe, obwol sie auch gleich jenen nur ein schmales Gewandstück um Hüften und Schulter tragen. Und diese ersten nackten Figuren von Bellanos Hand machen uns noch auf eine weitere Eigentümlichkeit der Formbildung aufmerksam, die an den Gestalten der mit ihm in Beziehung gebrachten Kanzelreliefs auffällig hervortritt: die starke Betonung des Rippenschlusses und der Muskelpartieen des Bauches — eine Manier, die aus der Nachahmung der Antike geboren, im Kreise Mantegnas grofs geworden ist.

Breitfaltig und in knittrigen Flächen gebrochen, wie wir es an den Gestalten der Kanzelreliefs kennen gelernt haben, ist auch die Gewandung der stehenden Marmorfiguren und selbst das Relief droben über dem Gesims, das sich im Uebrigen so seltsam von Donatellos Bronzetafel am Sakramentsaltar abhängig zeigt, dass es beinahe wie eine Uebertragung derselben in Marmor aussieht, wird von dieser Gewandbehandlung beherrscht. Und doch zeigt Bellano in der Einführung mehrerer echt oberitalienischer Figurentypen mit bauschigen Lockenperrücken, kurzen Wämsern und Strumpfhosen auch hier deutliches Streben nach selbstständiger realistischer Gestaltung.

Individuelle Stileigentümlichkeiten solcher Art, deren Hervorhebung für die Ziele unserer Untersuchung von Wert ist, dürften auch bei der Behandlung einer weiter reichenden, an den Namen Bellanos geknüpften Frage, deren Beantwortung aber den Rahmen unserer Erörterung überschreitet, nicht übersehen werden. Denn freilich liegt es im Hinblick auf die

---

[1] Vgl. oben S. 27 f., 54 f.

besprochenen Marmorwerke, deren Ausführung in eine so entscheidende Epoche der venezianischen Skulptur fällt, nahe genug, in Bellano „eine jener Künstlerpersönlichkeiten zu begrüfsen, welche den Einfluss toskanischer Schulung nach Venedig verpflanzten" — [1]) um so mehr, da es nicht an festen Anhaltspunkten für die Annahme fehlt, dass der paduanische Meister auch in Venedig eine angesehene Stellung eingenommen habe. In seinem oben erwähnten, vom 7. September 1479 datierten Testament, von welchem B. Cecchetti leider nur den Anfang veröffentlicht hat, giebt er als Grund der Errichtung der Urkunde eine bevorstehende Reise nach Konstantinopel an. Da nun im selben Monat September Gentile Bellini seine bekannte Mission an den Hof Sultan Mohammeds II. antrat, da wir ferner wissen, dass Mohammed nicht blos die Entsendung eines tüchtigen Bildnismalers, sondern auch eines Bildhauers und eines Erzgiessers von der Signoria erbeten hatte, dass zu diesem Zwecke auch ein gewisser Bartolommeo ausgewählt war und dass Bellini wirklich zusammen mit „aliquot aliis opificibus" zu Schiffe gieng [2]) so ist der Schluss, dass Bellano ein Teilnehmer jener künstlerischen Expedition gewesen sei, beinahe ein zwingender, obwol in den ferneren darauf bezüglichen Dokumenten, soweit sie bekannt sind, seines Namens nicht mehr Erwähnung getan wird. Von der Hochschätzung, deren Bellano sich bei der Signoria erfreute, legt aber auch die Erzählung Vasaris Zeugnis ab, dass er — wie es heisst, durch die Gunst einiger Nobili — bei dem Auftrage zum Colleonidenkmal im selben Jahre 1479 als glücklicher Konkurrent Verocchios aufgetreten sei, so dass ihm die Reiterfigur, jenem aber nur das Pferd zur Ausführung übergeben wurde [3]). Mag in den weiteren Verlauf dieser Erzählung auch die unverbürgte Künstlerlegende hineinspielen, ein wahrer Kern liegt ihr jedenfalls zu Grunde. Und so scheint es in der Tat, als ob Bellano in jenen Jahren zu Venedig ein angesehener, von einflussreichen Persönlichkeiten begünstigter Künstler gewesen sei, der vermöge seiner Erfahrung im Bronzeguss vielleicht eine besonders mafsgebende Stellung eingenommen hat. Aber

---

[1]) A. Meyer a. a. O. p. 193.

[2]) Vasari ed. Milanesi II. 607 III 368.

[3]) C. v. Fabriczy im Rep. f. Kstw. XII 214.

weder von seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete noch von einer entscheidenden Teilnahme an den gleichzeitigen umfangreichen Marmorarbeiten, der Dekoration von S. Giobbe (etwa 1462—1471), den Dogengrabmälern in S. Giovanni e Paolo, dem Chor in S. Maria de' Frari lassen sich überzeugende Beweise liefern. Was A. G. Meyer in dieser Hinsicht anführt, geht nicht über die Bestätigung der allgemeinen Abhängigkeit solcher Werke von der toskanischen Frührenaissance hinaus. Dass es Bellano gewesen sein müsse, der hier die Vermittelung übernommen habe, wird erst dann glaubhaft erscheinen, wenn deutliche Züge seines charakterisch genug ausgeprägten individuellen Stils, wie ihn die paduaner Arbeiten zeigen, auch in venetianischen Werken nachgewiesen sind[1]).

Für die Zwecke unserer Untersuchung gewinnen wir also in Venedig keine Anhaltspunkte. Um so lehrreicher ist das nächste Werk Bellanos, das uns wiederum in Padua begegnet, wo sich der Künstler nach Vasaris Bericht während der letzten Zeit seines Lebens ausschliesslich aufgehalten haben soll. Wir kennen die Vorgänge, welche die Entstehung der Folge von Bronzereliefs aus dem Alten Testament an den Chorwänden des Santo begleiteten, glücklicherweise ziemlich

---

[1]) Insbesondere muss gegen die Behauptung A. G. Meyers Einspruch erhoben werden, dass namentlich der Altar in der zweiten Seitenkapelle zur Linken in S. Giobbe unmittelbar an Bellanos Wandschmuck in der Sakristei des Santo erinnere (a. a. O. p. 193). Gerade hier tritt in den Figuren die rein toskanische Inspiration, ja vielleicht die eigene Arbeit florentinischer Meister deutlich hervor. Man beachte auch die Robbiakuppeldecke! Die übrige Dekoration weicht in Nichts von der gewohnten klassizierenden Weise der Lombardiwerkstatt ab. — Am ehesten möchten die Beziehungen Bellanos zu Venedig noch an die Behandlung des Reliefs mit dem Maultierwunder in der Sakristei des Santo anzuknüpfen sein. Nach Anordnung und Stil tritt ihm das Relief mit dem Besuch der Frauen am Grabe, welches die Krönung des Grabmals Pietro Mocenigo (vollendet 1481) bildet, sehr nahe. Die Aehnlichkeit muss noch stärker hervorgetreten sein, als auch hier die flankierenden Statuen noch vorhanden waren (Meyer p. 200 Anm.) Der im Cicerone p. 428 Anm. zusammengestellten Reihe venetianischer Reliefs, allerdings von sehr verschiedener Bedeutsamkeit, welche dieselbe flache, an den Rändern unterhöhlte Arbeit zeigen, liessen sich noch hinzufügen die Erzväter und Propheten an den Chorschranken der Frari (1475) und das offenbar aus derselben Werkstatt hervorgegangene Relief mit der Scene, wie S. Marco die Hand des Schusters Anianus heilt, über einer Haustür am Campo S. Tomà (datirt 1479.)

genau[1]). Am 29. November 1484 übergab Bellano der Arca von S. Antonio das Relief mit Simsons Tempelsturz bereits fertig gegossen als Probestück und erhielt 40 Dukaten dafür ausbezahlt. Zugleich wurde ihm der Auftrag auf neun weitere Reliefs für den selben Preis zu Teil und er führte ihn bis zum Jahre 1488 aus. Die zwei Reliefs, welche zu der Gesamtzahl von zwölf noch fehlten, hatte bereits am 21. Oktober 1483 ein Künstler in Auftrag erhalten, den wir wol erstaunt sein dürfen, plötzlich hier genannt zu finden; nämlich Bertoldo di Giovanni, der als Vollender der Kanzeln in S. Lorenzo bekannte Donatelloschüler[2]). Die ihm übertragenen Darstellungen: der Untergang Pharaos im roten Meer und die Geschichte des Jonas, rühren aber, wie der Augenschein lehrt, gleichfalls von Bellano her, so dass zu vermuten steht, der Auftrag an Bertoldo sei aus irgend einem Grunde von diesem nicht ausgeführt oder zurückgezogen worden. Dagegen hat auch Bellano selbst in der Tat nicht mehr als zehn Reliefs im ganzen ausgeführt; denn die letzten beiden, welche sich ursprünglich zu beiden Seiten des Choreinganges befanden, sind erst im Jahre 1506 seinem angeblichen Schüler Andrea Riccio in Auftrag gegeben und im nächsten Jahre abgeliefert worden[3]). Auch wenn uns ihr Gegenstand, Judith und Holofernes, und die Uebertragung der Bundeslade nach Jerusalem, nicht ausdrücklich genannt wäre, würden sich diese Arbeiten durch ihren Stil als Werke einer fremden Hand leicht kenntlich machen.

Sämtliche Bronzetafeln, 80 cm breit und 61 cm hoch, waren ursprünglich auf der Aussenseite der Chorwände angebracht. Bei dem Umbau 1651 wurden sie inwendig im westlichen Chorraum über den ringsumlaufenden Steinbänken eingefügt und dabei in eine chronologische Ordnung gebracht. So folgen sie nun vom Altar aus von links nach rechts folgendermafsen auf einander:

1. Kain und Abel 2. Abrahams Opfer 3. Der Verkauf des jungen Jakob 4. Pharaos Untergang im roten Meer

[1]) Gonzati I p. 133 ff. Doc. LXXXII.

[2]) Gonzati giebt diese Notiz in einer Anmerkung zu p. XC, leider ohne die näheren Umstände oder seine Quelle mitzuteilen; er bemerkt nur: non avendo corrisposto il suo lavoro, vennero anche questi allogati al Bellano.

[3]) Gonzati I, Doc. LXXXIII.

5. Moses auf dem Sinai und die Anbetung des goldenen Kalbes 6. Aufrichtung der ehernen Schlange. Dann auf der anderen Seite, rechts vom Altar: 7. Simson bringt den Tempel des Dagon zum Einsturz 8. David und Goliath 9. Davids Tanz vor der Bundeslade (Riccio) 10. Das Urteil Salomons 11 Judiths Triumph über Holofernes (Riccio) 12. Die Geschichte des Jonas[1]).

Hart genug lautet das Urteil der Kunstverständigen über den Wert dieser Reliefs. „Ganz kindlich aufgeschichtete Historien in zahllosen kleinlichen Figürchen" nennt sie der Cicerone[2]) „welche deutlicher als irgend ein toskanisches Schulwerk zeigen, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatellos Freiheiten nachahmte, ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen." Und dieses Urteil hat gewiss seine volle Berechtigung, wenn wir den hohen Mafsstab dessen anlegen, was Donatello selbst in seinen Paduaner Historien anstrebte und erreichte, oder wenn wir gar von der Aehnlichkeit der dargestellten Begebenheiten uns zurückgemahnen lassen an jene Geschichten aus dem alten Testament, mit welchen die Tür des florentiner Baptisteriums so herrlich geschmückt ist. Weder von der dramatischen Wucht Donatellos noch von dem weichen Schönheitsgefühl Ghibertis ist Bellano auch nur ein Hauch zu Teil geworden. Wo jener mit feinem Kunstverstande die Massen bald zusammendrängt, bald auseinanderzieht, um die Aufmerksamkeit auf einen Punkt hinzulenken, da kommt sein Nachahmer über ein wirres Getümmel hin und her bewegter Figuren kaum hinaus. So kläglich wie seine Kreuzigung neben Donatellos Beweinung, müssen auch fast alle diese Reliefs bestehen, wenn man sie neben die Antoniuswunder im Santo hält. Vollends für Ghibertis Schwung und Linienfluss hat Bellanos hausbackener Realismus kein Verständnis mehr, wenn es auch offenbar ist, dass er die Reliefs am

---

[1]) Nur No. 1 und No. 12 (ausser No. 9) sind in Umrissstichen bei Cicognara Storia della scultura II tav. 12 und danach No. 12 bei Gonzati zu S. 136 reproduciert. Die Reliefs verdienten, wie so vieles in Padua, eine photographische Aufnahme.

[2]) Cicerone p. 417. Der klassizierende Geschmack Cicognaras und des von ihm abhängingen Gonzati setzt natürlich Andrea Riccio weit über Bellano. Wol in ähnlichem Sinne nennt bereits Pomponius Gauricus (de sculpt. p. 257) den B. einen „ineptus artifex".

Baptisterium gekannt und ihre Einwirkung erfahren hat. Denn seine Behandlung des Landschaftlichen schliesst sich allerdings eher an Ghiberti an, nur in dem strengeren Aufbau der Scenerie giebt sich der Einfluss Donatellos kund. In den meisten dieser Reliefs ist die allgemeine Disposition des Raums klar und übersichtlich genug. Mit Vorliebe wird ein Tal zwischen Felswänden dargestellt, das ein steiler Berg im Hintergrunde begrenzt. So im Opfer Abrahams, der Anbetung des goldenen Kalbes und der Aufrichtung der ehernen Schlange, dem Kampf Davids mit Goliath. In öder Gebirgsgegend spielt sich das Drama des Brudermordes ab, dessen wenige Personen sich auf dem weiten Hintergrunde zu verlieren scheinen. Auf dem Verkauf Jakobs sehen wir links am Berghange die Cisterne, aus welcher der Knabe herausgezogen wird, und auf dem Kamm des Höhenzuges die Karawane der midianitischen Kaufleute. Die Art, wie einzelne Bäume mit breiten Laubkronen sich gegen den Horizont abheben, erinnert unmittelbar an das Gebet Christi auf dem Oelberg an Kanzel R. Mit naiver Kühnheit ist im Untergang Pharaos Meer und Land zugleich zur Darstellung gebracht, in der Diagonale des Bildfeldes einander berührend, so dass wir hier die mit den Wellen ringenden Aegypter, dort die auf felsigem Ufer mit Maultieren und Kameelen davon ziehenden Juden erblicken.

Dieser Vorliebe Bellanos für eine ganz malerische Darstellung weit ausgesponnener Scenerien entsprechend sind augenscheinlich die Gegenstände seiner Reliefs gewählt, bei deren Bestimmung wol kein geschmackbegabter und belesener Humanist wie Leonardo Bruni ihm zur Seite stand. Es sind, wie ein Blick auf das obige Verzeichnis lehrt, meist solche Scenen, die zur Darstellung grofser Volksmassen Gelegenheit boten. Nicht selten hat Bellano aber auch da, wo der Gegenstand an sich dazu keine Veranlassung gab, in überreicher Menge Staffagefiguren hinzugefügt, die mit der eigentlichen Handlung nichts zu tun haben. So füllen die ganze rechte Hälfte im Opfer Abrahams genreartige Gruppen, ein Hirt mit seiner Herde, davonziehende Frauen und Kinder; ähnlich ist dies im Verkauf Jakobs der Fall, und im Hintergrunde des Goliathreliefs findet ungeachtet der dichtgedrängten Massen beider Heere, welche den freien Kampfplatz als Zuschauer

umringen, noch ein Reitergefecht statt. So häuft er allerdings in kleinlicher Weise Figuren auf Figuren und erzielt trotz aller Sorgfalt und technischen Fertigkeit in der Durchbildung des Einzelnen keinen künstlerischen Gesamteindruck.

Und doch bleiben unter diesen Reliefs einige übrig, an denen mehr als technische Sauberkeit und gewissenhafte Durchführung anzuerkennen ist. Bellano wagt es, dem überlieferten malerisch gestaltenden Reliefstil, als dessen glücklichen Erben er sich hier bekennt, auch neue Probleme zu stellen, die so resolut ihm bisher kaum vorgelegt worden. Versetzt er doch Salomons Richterspruch in einen zweigeschossigen offenen Pfeilerbau, wo von acht korinthischen Pilastern eine obere Plattform getragen wird, welche rückwärts und an den Seiten von eben solcher Architektur umschlossen wird; darüber ist noch ein weiteres Stockwerk gedacht und über das Gesims schauen zahlreiche Personen herab. In der Mitte der Bühne sitzt Salomon auf dem Tron, vor ihm die Gruppe der hadernden Weiber und der Henker, umgeben von einem Halbkreis von Zuschauern, während noch mehr aufgelöste Massen sich weiterhin nach den Seiten zu bewegen. In der unteren Halle aber schiebt und drängt sich das erregte Volk, und koncentriert sich in neugierig emporschauenden Gruppen um die Pfeiler der Halle. — Wer denkt bei dieser Anlage nicht an das Pilatus-Kaiphas- und das Marienrelief der Kanzeln in S. Lorenzo, wo die Architektur eine ähnlich bedeutsame Rolle zugewiesen erhalten hat und so viel dazu beiträgt der Darstellung Stimmung und Leben zu verleihen?

Auf eine ähnliche Anlage geht das Simsonrelief zurück, welches zuerst von allen entstanden ist. Der starke Israelite hat die eine Säule der Halle, in welcher die Philister versammelt sind, mit seinen Armen umschlungen und bringt sie in's Wanken. Und das darauf ruhende Obergeschoss, vollgedrängt mit Menschen, stürzt herab, Alles vernichtend und mit sich ins Verderben reissend. Hier ist es trotz des abstofsenden Vorgangs Bellano gelungen, eine Art von dramatischer Wirkung zu erreichen, durch den Gegensatz zwischen der triumphierenden Kraft des geblendeten Riesen und dem Schrecken, der Verzweiflung seiner Opfer. Vasari hebt diese Tafel mit Bewunderung aus der Zahl der übrigen hervor und Gonzati sagt

mit Recht von ihr: in tutti c'è vita, ma una vita compagna alla morte!

Wol am eigenartigsten stellt sich das Relief mit der Geschichte des Jonas dar. Hier füllt beinahe den ganzen Raum des Bildfeldes eine Galeere auf sturmgepeitschtem Meere. Die Masten brechen und stürzen, das Segel flattert haltlos im Winde und mit den Trümmern werden die Schiffsleute über Bord gerissen. Der samt seiner Begleitung orientalisch gekleidete Schiffsherr aber lässt auch den Propheten ins Meer werfen, zur Versöhnung der zürnenden Gottheit. Wir sehen ihn vorn kopfüber hinab stürzen, und ganz im Hintergrunde noch einmal, wie er von dem Wallfisch eben ausgespieen Gott auf den Knieen für seine Rettung dankt. — Das Ganze nimmt sich aus wie eine Reminiscenz an Bellanos eigene Fahrt mit der Galeere Melchior Trevisans zur Stadt des Grofstürken[1]), sicherlich eine der stolzesten Erinnerungen seines Lebens. In wunderlicher Weise mischt sich dabei kecker Realismus mit den der Antike entlehnten conventionellen Mitteln des plastischen Ausdrucks. Denn um die Kraft des Sturmes, welche die Wogen aufrührt und das Schiff in Gefahr bringt, zu sichtbarer Gestaltung zu bringen, hat der Künstler in der unteren und oberen rechten Ecke der Tafel je einen Kopf eines Windgottes angebracht, aus dessen Munde ein dicker, plastisch gebildeter Luftstrom hervorgeht.[2])

Der Gesamteindruck dieser Reliefs nötigt wol ohne Weiteres zu dem Geständnis, dass ihr Verfertiger diejenigen Teile unserer Kanzeln, für welche er in Frage kam, selbstständig geschaffen haben könne. Ist doch die Grundlage des künstlerischen Schaffens, soweit sie ohne anderweitige Rücksichten zur Geltung kommt, hier wie dort die gleiche: eine durchaus malerische Auffassung des Reliefs, eine sorgfältige, oft kleinliche Durchbildung des landschaftlichen oder architektonischen Schauplatzes, virtuose Fertigkeit in der Behandlung des Hochreliefs, neben offenkundiger Schwäche in der Gestaltung abgerundeter, dramatisch bewegter Komposition eine

---

1) Thuasne, a. a. O. II. p. 66.

2) Vergl. die 8 Köpfe der Windgötter auf dem grofsen Holzschnittpanorama von Venedig aus dem Jahre 1500. Lippmann, Wood. engraving p. 129.

entschiedene Vorliebe für zahlreiche genreartige Staffagefiguren. Zu dieser Annäherung im Grundcharakter der Darstellungen gesellt sich nun eine so weitgehende Uebereinstimmung der stilistischen Ausdrucksweise in allen Einzelheiten, dass der Beweis sich zu einem zwingenden gestalten dürfte. Am frappantesten tritt diese in dem Simsonrelief hervor, wo der Held selbst wie zahlreiche Figuren unter den Philistern mit ihren langen Ringellocken, zugespitzten franzenartigen Bärten, mit dem langen, von einem schärpenartigen Gürtel zusammengehaltenen Rock genaue Uebereinstimmung mit den Kriegerfiguren der Kreuzigung, den Aposteln der Oelbergscene und des Pfingstfestes aufweisen. Aehnliches gilt von dem Abraham in der Opferung Isaaks, von dem trinkenden Hirten im Verkauf Jakobs, den knieenden Gestalten im Vordergrunde der Anbetung des goldenen Kalbes, dem Goliath und vielen anderen Figuren. Wo die Kleinheit der Einzelgestalten ein Urteil zulässt, findet sich auch die charakteristische Faltenbehandlung Bellanos, und durchgängig ist die etwas lahme und einförmige Bewegung des ausgestreckten Armes mit der halbgeöffneten Hand, welche die anbetenden Apostel, der Pilatus, einige Kriegerfiguren zeigen, auch in diesen Reliefs bemerkbar. Die hier nicht selten auftretenden orientalischen Kostüme fehlen dagegen in den Kanzelreliefs noch gänzlich. Selbst Kaiphas samt den Pharisäern sehen eher venezianischen Nobili ähnlich: dürfen wir dies also als einen Hinweis nehmen, dass Bellano diese Reliefs vor seiner türkischen Reise geschaffen habe?

Doch bevor wir auf solche Fragen antworten, ist es wol ratsam, noch diejenigen Monumente, die uns als Bellanos Werke aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens genannt werden, zu weiteren Kenntniss seines Stiles heranzuziehen. Seit Brandolese[1]) gilt die bronzene Erinnerungstafel, welche der Canonicus Nicolaus de Castro 1492 in der Servitenkirche zu Padua seinem Vater Angelus und seinem Grossvater Paulus stiftete, als ein Werk Bellanos. Beide Vorfahren hatten — wie der Stifter selbst — als Rechtslehrer sich grofsen Ruhm erworben[2])

[1]) Pitture sculture architetture di Padova. Padua 1795 p. 65. Künstler-Lex. III. 364.

[2]) So meldet in prunkenden Worten eine mit dieser Jahreszahl versehene Marmortafel, welche unter jenem Denkmal (im rechten Seitenschiff, über dem Eingang zur

und so erblicken wir sie denn hier, wie sie gleichsam vom Himmel selbst ihre Gelehrsamkeit empfangen. Ueber den beiden Juristen, welche auf der unteren Hälfte der ziemlich umfangreichen quadratischen Bronzetafel als Relieffiguren sichtbar werden, in erregter Haltung einander zugekehrt, als wenn sie disputierten, schwebt ein Engel herab, welcher ihnen zwei Bücher entgegenstreckt. Darüber aber erscheint die Madonna mit dem Kinde, das sie mit beiden Händen gerade vor sich hin hält, in einem Wolkenkranz. Zu ihren Seiten stürzt auf jeden der beiden Gelehrten in hastiger Bewegung kopfüber noch ein Engel herab, der einen Kranz über sein Haupt hält. Von einem ovalen Blätterzweig zwischen ihnen eingeschlossen steht die Dedikationsinschrift. — Die Porträtfiguren sind lebendig und ausdrucksvoll. Soweit die Behandlung des Reliefs und die Typen der übrigen Figuren ein Urteil zulassen, kann das nach Idee und Anordnung nicht eben sehr geschmackvolle Werk recht wol dem Bellano gehören oder muss ihm wenigstens sehr nahe stehen. Die auffallende Bewegung der Engel erinnert stark an ähnliches in dem Kreuzigungsrelief, und der Kopf der Madonna gleicht ziemlich genau dem, welchen wir in dem etwas späteren, letzten Werke Bellanos finden.

Es ist dies das Monument eines anderen paduanischen Gelehrten, des Mediziners und Philosophen Pietro Roccabonella aus Venedig, der 1491 starb und in S. Francesco beigesetzt wurde. Dort errichteten ihm sein Bruder und sein Sohn wenige Jahre später ein Grabmal, welches bereits von dem Anonimo Morelliano als ein Werk des Bellano bezeichnet wird, das sein Schüler Andrea Riccio zur Vollendung gebracht habe[1]).

Sakristei) an der Wand angebracht ist. Die im Fufsboden davor eingelassene und 1489 datierte Inschrifttafel bezieht sich wol auf die Stiftung des Familiengrabes und würde also auch ungefähr den Termin der Bestellung des Bronzewerkes bezeichnen. Die Inschriften bei Scardeonius p. 391. Tomasinus Urbis Patav. Inscript. p. 332 f.

[1]) Anon. Morell. ed Frimmel p. 14. — Das Datum der Errichtung lässt sich vorlaufig nicht feststellen, da die entscheidende Zahl in der Sockelinschrift mit einer Schmutzkruste bedeckt ist. Scardeonius p. 421 giebt sie: 1493, Tomasinus p. 231: 1498. Die Inschrift im Fussboden nennt wiederum das Todesjahr: 1491. Vergl. Morelli in seiner Ausg. des Anon. p. 111. Der Anon., der wenig mehr als ein Menschenalter nach der Errichtung des Denkmals schrieb, verlegt diese gegen 1492 und fügt hinzu: essendo morto il Bellan. Aber sollte er dies nicht blos daraus gefolgert haben, dass Riccio — wie er angiebt — die Arbeit vollendete?

Das Denkmal bestand aus zwei gleich grofsen Teilen: einem unteren mit der am Schreibtisch sitzenden Porträtfigur des Gelehrten zwischen wappenhaltenden Putten, die vor den seitlichen Marmorpilastern in Flachnischen stehen, und einem oberen, ebenso von Marmorpilastern eingerahmten und durch einen Giebelbogen abgeschlossenen, welcher die Madonna tronend zwischen den stehenden Heiligen Franciscus und Petrus Martyr enthält — sämtliche Figuren in starkem Hochrelief aus Bronze gegossen[1]). So ist hier ein selbständiger Versuch gemacht, einen auch sonst beliebten Typus des Gelehrtengrabes[2]) nach dem Muster der mehrstöckigen Wandgräber der venetianischen Frührenaissance zu einem reicheren Aufbau auszubilden — ein Versuch, der in dieser Form nur zu einem unbefriedigenden Resultat führen konnte. Denn der in seinen Dimensionen ganz gleiche und überdies figurenreichere Oberteil drückte schwer auf die untere Hälfte; das Werk Bellanos ist denn auch ohne Einfluss auf die Entwicklung des paduanisch-venezianischen Grabmals der Folgezeit geblieben.

Aber hiervon abgesehen haben wir die Arbeit eines tüchtigen, auf der Höhe seines Könnens stehenden Meisters vor uns. Der Figur des Gelehrten ist lebendige Bewegung verliehen, fast zu viel für den Eindruck eines Grabdenkmals. Er sitzt hinter seinem bankartigen Lesetisch, von vorn gesehen, den Kopf nach rechts (v. Besch.) gewendet, wo ein aufgeschlagenes Buch an dem Seitenpfosten lehnt, in welchem er mit der Linken blättert. In der Rechten hält er ein anderes Buch auf dem Tische aufgeschlagen, und erweckt uns so mit einem

---

1) Vielleicht sind die beiden Hälften nie in der beabsichtigten Weise zusammengefügt gewesen; bereits der Anon. verzeichnet die Portätfigur als nella fronte del corno sinistro befindlich, also an derselben Stelle, wo heute dieser Teil des Monuments sich befindet, wenn anders man corno sinistro hier in dem Sinne von cornu epistolae, auf der linken Seite des Altars befindlich, verstehen darf. In demselben Seitenschiff befand sich das Madonnenrelief als Altarwand (pala) verwendet, wie auch Scardeone p. 347 bezeugt. Im vorigen Jahrhundert dagegen war letzteres auf den ersten Altar (vom Eingange gerechnet) des gegenüberliegenden Seitenschiffes versetzt (Brandolese p. 250) und heutzutage ist es, korrespondierend mit der anderen Hälfte, an der Hinterwand dieses Seitenschiffes über einer Tür eingemauert.

2) Vgl. das Liviusrelief über einer Tür in der Loggia des Pal. della Ragione in Padua und das Danterelief von Pietro Lombardo (1482) in Ravenna.

Schlage die Vorstellung des kritischen Forschers, des in zwei Wissenschaften erfahrenen Gelehrten[1]). Weit statuarischer gehalten ist die Gruppe in der oberen Hälfte[2]). Der Madonna im langen gegürteten Rock, mit Mantel darüber und einer Zackenkrone auf dem verschleierten Haupt, fehlt es nicht an ruhiger Würde, selbst Gröfse. Sie sitzt leicht nach rechts gewendet auf dem Tron — dessen Trittstufe mit einem Puttenreigen verziert ist, wie auch zu Seiten des oberen Halbbogens ziemlich ungeschickt musicierende Putten angebracht sind — und hält das auf ihrem Knie stehende Kind, das nach dem Schleier greift. Dieses freilich kann die gleiche Abstammung mit jenem ungeschlachten Bambino des Berliner Reliefs nicht verleugnen; es zeigt dieselben plumpen Formen und trägt einen ähnlichen kurzen Kittel mit breiter Binde um den Leib. Die beiden Heiligen sind sorgfältig durchgeführte Kuttengestalten im Typus jener Statuen für den Chor des Santo; S. Franciscus steht insbesondere der Marmorfigur dieses Heiligen an der Wand der Sakristei des Santo äusserst nahe[3]).

Der Stil Bellanos hat sich in diesem letzten uns bekannten Werke zu einer Prägnanz und Schärfe entwickelt, welche alle Eigenheiten seiner Formenbildung besonders lehrreich hervortreten lässt. Die Gröfse der Figuren gestattete eine freie Entfaltung und wir gewinnen eigentlich erst aus diesem Werke eine Vorstellung davon, was Bellano in statuarischer Kunst zu leisten vermochte. Dabei kommt die Breite und Derbheit seiner Formengebung zu besserer Geltung, und wenn die Gestalten auch jedes feineren Reizes entbehren, so sprechen sie doch an durch ihre ungesuchte Schlichtheit und einen Hauch von Leben[4]).

---

[1]) Die drei kleinen Figuren auf Konsolen, welche den Schmuck des tronartigen Katheders bilden, sind nach der Notiz des Anon. eine Zutat des Andrea Riccio.

[2]) Vergl. unsere Zinkätzung nach Phot. Alinari.

[3]) Dem Grabmal Roccabonella verwandt nennt der Cicerone p. 417 e die namenlose Bronzetafel in S. Stefano zu Venedig, welche den Arzt Jacopo Suriano († 1499) mit seiner Gattin vor der Madonna knieend darstellt. Prof. Schmarsow, den ich um eine Nachprüfung dieses mir selbst in Venedig entgangenen Werkes gebeten, bezeichnet es als „rein venezianisch, und zwar eine sehr feine, wenn auch geistig ebenso unbedeutende Vorstufe für Tullio und Antonio Lombardo.“

[4]) In seiner Ausgabe des Anonimo erwähnt Jac. Morelli p. 151 einen aus dem Jahre 1695 stammenden Katalog der Sammlung des Marco Mantova-Benavides in Padua, welcher u. A. aufzählt: Un mezzorilevo d'un bue inscorcio mezzo rilevato,

So tritt uns nach alledem Bellano als eine Künstlerpersönlichkeit zwar nicht ersten Ranges, aber doch von so ausge-



Vom Grabmal Roccabonella in S. Francesco in Padua

prägter Eigenart entgegen, dass wir uns wol getrauen dürfen, ihn seinen Leistungen nach von dem namenlosen Schwarm wie

di Pietro (sic) Vellano Padovano allievo di Donatello etc.; ferner eine nackte Bronzestatue, ohne Arme mit verbundenem Munde, ein Krokodil zwischen den Füssen,

von anderweitig bezeugten Individualitäten der Donatelloschule sicher zu unterscheiden. Verhältnismäſsig erst spät in der Kunst der Erzplastik unterwiesen hat er ihre Technik dennoch mit Virtuosität beherrschen gelernt und darin sicherlich — rein handwerklich genommen — eine gröſsere Erfahrung und Gewandtheit erlangt, als sein Meister, der allem Anschein nach auch in Padua noch den Guss seiner Modelle nicht selbst auszuführen vermochte [1]). Also würde Bellano in erster Linie das Verdienst gebühren, den Bronzeguss in Padua zur Blüte gebracht zu haben. Aber auch den Meissel wusste er zu führen — über ein blos handwerksmäſsiges Können hinaus, wie er es zuerst geübt haben mag — und wenn wir der Tradition Glauben schenken wollen, so beschäftigte er sich auch mit der Baukunst. Dass es ihm an architektonischem Gefühl und an Erfindungsgabe wenigstens auf dekorativem Gebiete nicht fehlte, beweisen ja das Grabmal Roselli und sicherlich der Wandschmuck in der Sakristei des Santo. So entspricht Bellano also auch in dieser Hinsicht der Vorstellung, welche wir uns von dem zweiten

---

welche eine Personification des Schweigens darstellen solle und ebenfalls ein Werk des Vellano sei. Nach Morelli a. a. O. sind diese Bronzen mit anderen in die Bibliothek von S. Marco gelangt. — Als ein wahrscheinlich dem Bellano gehöriges Werk verzeichnet Robinsons Katalog der ital. Skulpturen im South-Kensington-Museum p. 118 auch das Bronzehochrelief einer Pietà (n. 5469): Maria den Leichnam Christi auf ihren Knien haltend, zwei trauernde Engel im Hintergrunde. Die Vereinigung von Stileigentümlichkeiten Donatellos mit solchen der lombardisch-venezianischen Meister rechtfertige die Zuschreibung an Jacopo (sic) Vellano. — Ein anderes figurenreicheres Pietàrelief des South-Kensingt.-Museums (n. 314—1878 abgebildet in The South-Kensingt.-Mus. Examples of art etc. I pl. 32) gehört ebenfalls in die unmittelbare Nähe Bellanos, obwol darin noch andere Stileinflüsse mitspielen. Es ist von Marmor und stammt aus Palazzo Lazzara in Padua. — Die Terrakottastatuette eines Dornausziehers im Berliner Museum, Katalog v. Bode u. Tschudi n. 156, welche dort bereits einem Paduaner Meister um 1450 zugeschrieben ist, dürfte vielleicht bestimmter als ein Jugendwerk Bellanos bezeichnet werden. Der Kopf des Knaben steht im Gesichtsschnitt und in der Haarbehandlung dem Madonnenrelief von 1461 doch sehr nahe. Auch der etwas kleinliche Realismus, wie er sich in den durchlöcherten Schuhen und Strumpfhosen, der Ausrüstung mit allen möglichen Gegenständen ausspricht, würde der Art Bellanos entsprechen.

[1]) Bei dem Guss der Reliefs sind die Glockengiesser Andrea de la caldiere und Antonio oder Francesco del Mayo beteiligt. Gonzati I p. LXXXVI f. Auch der Guss der Reiterstatue erfolgte durch Glockengiesser. Vergl. Pomponius Gauricus p. 225.

Meister an den Kanzeln von S. Lorenzo, der augenscheinlich der Vollender des Ganzen gewesen ist, nach dem Befunde des Werkes selbst haben bilden müssen[1]).

In seinem Stil verleugnet er nirgends den Paduaner; seiner Ausdrucksweise fehlt die Leichtigkeit und Anmut beinahe gänzlich, und wo er ungezwungen sich bewegen will, wird er bäurisch, ganz im Sinne jenes Tadels, den Pomponius Gauricus auch gegen Mantegna ausspricht. Aber hiervon abgesehen sind seine Gestalten lebhaft bewegt und mannichfaltig erfunden, auch in schwierigen Verkürzungen richtig gezeichnet. Ihr harter und eckiger Gesichtstypus giebt ihnen fast stets etwas Finsteres, und der oft in übermäfsiger Fülle gebildete Haarwuchs streift nicht selten an das Groteske. Wir brauchen nur die entsprechenden Gestalten der Kreuzigung mit denen der Beweinung zu vergleichen, um zu erkennen, wie ganz anders der Meister Donatello im Dienste des psychologischen Ausdrucks zu verwenden weiss, was bei seinem Schüler nur äusserliche Manier geblieben ist! Seine Gewandbehandlung ist engfaltig, hartbrüchig, wie bei den Oberitalienern des XV. Jahrhunderts meistens — und hat den groben, schweren Wurf, welcher ihr ein so charakteristisches Aussehen giebt, vielleicht als eine Reminiscenz an Bellanos frühere Steinmetztätigkeit beibehalten.

Den entscheidenden Nachweis, dass der Künstler, dessen Stil uns in Zügen solcher Art an den Reliefs der Kanzeln begegnet, Bartolommeo Bellano sei, liefern wol die Darstellungen an den Chorwänden des Santo; hier ermöglicht die Gleichheit des Materials, die annähernde Aehnlichkeit des Gegenstandes eine unmittelbare Vergleichung, die nicht anders als für unsere These bejahend ausfallen kann. Dieser Vergleich fügt auch die beiden Reliefs Christus vor Pilatus und Kaiphas und die Marien am Grabe, welche in mancher Hinsicht von den übrigen Stücken an den Kanzeln abweichen, in die Reihe der Arbeiten Bellanos. Der Zweifel, ob für das kompositionell bedeutendste darunter, das Pilatus-Kaiphas-Relief, nicht doch eine Originalskizze Donatellos zu Grunde liegt, wird sich freilich nicht so leicht lösen lassen; aber wir haben angesichts solcher Darstel-

---

[1]) Vgl. oben S. 34 f. S. 55.

lungen, wie Simsons Tempelsturz und das Urteil Salomons, keine Veranlassung, dem Bellano die endgültige Fassung des Entwurfs zu jenen Scenen abzusprechen. Ein solches Parterre von Zuschauern und Volk, wie im Pilatus-Kaiphas-Relief, hat er im Urteil Salomons ja gleichfalls angebracht und die perspektivische Konstruction zeigt dort fast noch höhere Virtuosität. Das Marienrelief aber geht namentlich in technischer Beziehung mit jenen Bronzewerken zusammen; die kühne Unterarbeitung der obersten Reliefschicht, welche hier die Pilaster bilden, findet sich ebenso bei der frei stehenden Säule in der Anbetung des goldenen Kalbes, bei der aufsteigenden Rauchwolke im Opfer Abels, bei der Architektur im Simson- und im Salomonrelief. Endlich kehren auch für die nur mit dem Oberkörper sichtbaren Figuren, für die halb hinter dem Reliefrand oder einem Pilaster, einer Säule verschwindenden Gestalten auf mehr als einem Relief in jener Reihe zahlreiche Beispiele wieder.

Die stilistischen Bedingungen für eine Teilnahme Bellanos an den Arbeiten für die Kanzeln sind also wol zur Genüge vorhanden; wie aber steht es mit ihren äufseren Voraussetzungen? Eine so umfangreiche Tätigkeit, wie sie uns hier entgegentritt, erfordert doch unter allen Umständen einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Florenz. Wann ist dieser nach den von uns festgestellten Daten aus seinem Leben ansetzbar — und wie lässt sich der gänzliche Mangel einer literarischen Ueberlieferung hierüber erklären, während hingegen der Name Bertoldos in mehrfachen Wendungen als derjenige des Vollenders der Kanzeln genannt wird?[1]) Auf die letztere Frage werden wir füglich erst antworten können, wenn wir die Stellung Bertoldos selbst zu der Arbeit klarer erkannt haben. Was aber die Beziehungen Bellanos zu Florenz anbetrifft, so ist bereits oben die Wahrscheinlichkeit hervorgehoben worden, dass er sich Ende des Jahres 1466 daselbst aufhielt oder vorher in solchem Umfange dort tätig gewesen war, dass die Perusiner ihn mit Recht als Florentiner bezeichnen konnten. Einen erneuten Aufenthalt in der Arnostadt könnte Bellano nach seiner Rückkehr aus Perugia Ende des Jahres 1467 genommen haben. Doch kann derselbe kaum von längerer Dauer gewesen sein,

---

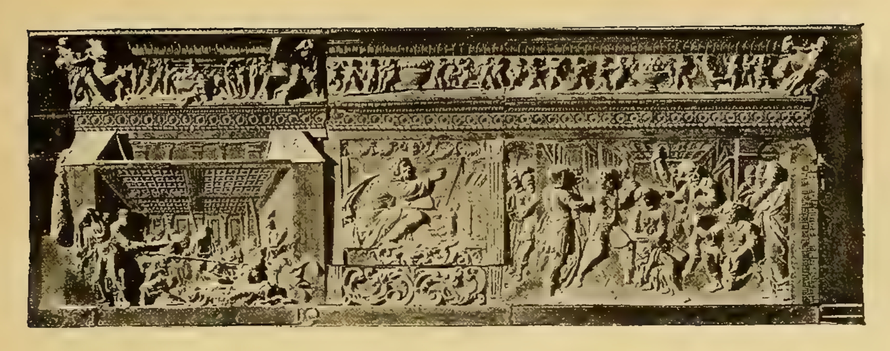
[1]) Vergl. oben S. 2.

denn bereits 1469 finden wir ihn in Padua am Wandschmuck für die Sakristei tätig (bis 1472). Auch muss in die Zwischenzeit die Arbeit am Grabmal Roselli fallen, wenn dieses nicht bereits vor 1466 entstanden sein sollte; diese Annahme aber würde wiederum einen Aufenthalt in Florenz um dieselbe Zeit unwahrscheinlich machen. Dagegen bleibt nach dem bisherigen Stande unserer Kenntnis die Zeit nach 1472 frei für eine längere Abwesenheit Bellanos aus seiner Heimat, während er gegen 1479 wol daselbst wieder heimisch und tätig gewesen ist; denn in diesem Jahre finden wir ihn als angesehenen Künstler in Venedig. Nach seiner Rückkehr aus dem Morgenlande (Ende 1480) ist ein Aufenthalt in Florenz unwahrscheinlich, wenn anders der Erzählung Vasaris von Bellanos Miserfolg gegenüber dem Florentiner Verrocchio etwas Tatsächliches zu Grunde liegt. Doch beweist der Auftrag an Bertoldo vom Jahre 1483 immerhin, dass die Beziehungen zwischen Padua und Florenz nicht abgebrochen waren. Bellano selbst war von 1484—88 durch die Ausführung der Reliefs im Santo an Padua gefesselt und scheint — entsprechend seinem hohen Alter — diese Stadt auch fernerhin nicht mehr verlassen zu haben.

Es wäre vermessen, auf Grund immerhin so weniger und verhältnissmäfsig unsicherer Daten für den Aufenthalt Bellanos in Florenz bestimmte Jahre überhaupt in Vorschlag zu bringen; bliebe doch vorerst die Frage noch zu entscheiden, ob der Künstler seine Arbeit hier in einem Zuge zu Ende geführt habe. Und es scheint beinahe, als ob dem nicht so sein könne. Das Kreuzigungsrelief macht entschieden den Eindruck einer frühen Arbeit im Gegensatz namentlich zu dem Pilatus-Kaiphas- und Marienrelief; die beiden andern fallen etwa in die Mitte. Jenes steht in der Härte der Formenbehandlung noch dem Berliner Madonnenrelief sehr nahe; eine Gestalt wie der Christus vor Pilatus, die Maria in der Grabscene dagegen ist kaum denkbar, ohne dass Bellano inzwischen den sänftigenden Einfluss des Marmorstils des Pietro Lombardi erfahren hatte, mit welchem wir ihn am Roselligrabe in Verbindung sehen. Zeigt doch auch das Roccabonellarelief, dass Bellano sich von seinem untersetzten hochschultrigen Gestaltentypus allmählich zu einer schlankeren, statuarisch freien Bildungsweise durchgerungen hatte. — Und so ist es nun wol Zeit, diejenigen Teile

der Kanzeln, welche wir bisher ausser Acht gelassen haben, in's Auge zu fassen, um dann in einer Charakteristik Bertoldos, des florentinischen Lieblingsschülers Donatellos, die Aufhellung dessen suchen zu können, was in der — offenbar vielfach gehemmten — Entstehungsgeschichte dieser Werke bisher noch dunkel geblieben ist.





Kanzel L. Rückseite

IX.

Die Grablegung Christi — Das Martyrium des heiligen Laurentius — Die Puttenfriese

Das Relief der Grablegung an der rechten Nebenseite von Kanzel R (R 4) bildet schon rein äusserlich betrachtet, eine auffallend disharmonische Erscheinung. Mit dem linken Pilaster, an welchen die Reliefplatte in glatter Kante anstiess, ist sie durch einen Sprung in der Basis ausser Bindung geraten, der rechte hält sie dagegen um so sicherer fest, da er einen Teil der letzten Figur überdeckt[1]). Die beiden stehenden Figuren vor den Pilastern haben nicht den geringsten Bezug auf die zwischen ihnen befindliche Darstellung und zeigen unter sich verschiedenen Stil. Die rechte, ein barhäuptiger Mann in kurzem gegürtetem Kittel, den er mit der linken Hand hochhebt, wendet sich von dem Relief ab nach aussen; er ist samt dem Pilaster, an dem er unglücklich genug klebt, in der Werkstatt Bellanos modelliert, dessen Stilweise er deutlich an sich trägt. Der linke, eine weit schlankere bärtige Gestalt mit langem Haar, steht wenigstens dem Relief selbst zuge-

---

[1]) Vergl. unsern Lichtdruck, und oben S. 32 f. S. 33 Anm. 1.

wendet; obwol er sich auf einen langen Schild stützt und eine helmartige Kappe trägt, ist irgend eine charakteristische Bedeutung in ihm ebenso wenig ausgeprägt wie in seinem Gegenüber; an der Gewandung mag auch hier Bellano mitgeholfen haben.

Aehnlich unharmonisch ist die Behandlung des Reliefs selbst. Im stärksten Hochrelief gebildete Figuren am linken Rande gehen fast unmittelbar in einen medaillenartig flach gehaltenen Hintergrund über, und eine auffallend starke Verkürzung der Proportionen scheint eine weite Tiefenausdehnung anzudeuten, während im Gegensatz hierzu die Art der landschaftlichen Umgebung eher auf eine ganz kurze Bühne schliessen lässt. Denn gedacht ist die Scenerie offenbar als eine Art von Felsengrotte, die sich über der Grabstätte Christi emporwölbt; kleine Blumen und Kräuter nisten in den Fugen des Gesteins, hohe staudenartige Gewächse mit breiten Blättern und Blütenbüscheln, ähnlich wie in der „Auferstehung“ Donatellos, wachsen vom Boden aus gerade und schlank empor[1]). Auch die Form des Sarkophags mit den Löwenköpfen, das Holzgeländer im Hintergrunde erinnern an jene Reliefs; aber was dort als — immerhin seltsames — Beiwerk auftrat, drängt sich hier auffällig hervor und deutet auf eine ähnliche Ueberschätzung dieses malerischen Aufputzes, wie sie etwa in den Darstellungen aus der Johanneslegende in den Zwickelmedaillons der Sakristei auftrat[2]). Die figürliche Komposition krankt an ähnlichen Zeichen eines noch nicht zur Reife gediehenen Geschmacks. Vier Männer, die sich paarweise an den Lang- und Schmalseiten des Sarkophags gegenüberstehen, versenken auf dem Bahrtuch den mit Binden fest umwickelten Leichnam Christi, während die Frauen den letzten Abschied nehmen. Weinend drückt Maria ihr Gesicht gegen das Antlitz des Sohnes,

---

1) Die individualisierende Durchführung dieser Pflanzengebilde und ihre oft recht seltsamen Formen (z. B. der keulenähnliche Kohlstrunk ganz im Vordergrunde neben dem Arm der sitzenden Frau) legen den Gedanken nahe, dass der Künstler in realistischem Bestreben wirkliche Naturformen nachgebildet habe. Indessen wussten mir bewährte Kenner der einheimischen Pflanzenwelt in Florenz keine Gewächse zu nennen, welche mit den hier dargestellten Formen mehr als eine allgemeine Aehnlichkeit besässen.

2) Vergl. oben S. 111. f.



KANZEL R RECHTE SCHMALSEITE



während Magdalena sich über das Grab beugt und eine dritte Frau die Füfse des Toten küsst; vor dem Sarkophag sitzen mit aufgelösten Haaren, ganz in sich versunken, die Klagefrauen. — Die Responsion dieser Hauptgruppen wahrt im Allgemeinen noch die strengere Anordnung, welche Donatello seinen Grablegungs-Scenen gegeben, aber sie ist doch im Grunde malerisch empfunden und ermangelt durchaus jener strengen Geschlossenheit und Abrundung, welche den Reliefs in Rom und Padua so mächtige Wirkung verleiht. Aber selbst hiervon abgesehen tritt in der Formgebung und Bewegung der Gestalten ein schülerhaftes Unvermögen deutlich zu Tage. Wie unlebendig und kraftlos ist der überschlanke Jüngling, der das Kopfende des Leichentuchs hält; wie ungeschickt der mumienhaft umwickelte Leichnam in die Länge gezogen, wie verunglückt die perspektivische Zeichnung des Sarkophages! Beinahe noch auffälliger macht sich dies unzulängliche Können in den zahlreichen Gestalten des Hintergrundes bemerkbar; hier stehen ausdruckslose Typen wie der Johannes, welcher die eine Hand behäbig auf den Leib legt und die andere mit einem beiläufigen Gestus des Bedauerns ausstreckt, so wie ganz gleichgiltige Füllfiguren neben so mänadenhaft bewegten Gestalten, wie die Frau, welche mit weit zurückgeworfenem Haupte — das hinter dem Gesicht des einen Trägers fast verschwindet — die Arme kerzengerade in die Höhe reckt. Besonders verworren und inhaltlos sind auch die seitlichen Gruppen: links ganz vorn ein Knabe, der ein Mädchen am Arme packt, beide im vollen Hochrelief; dann zwischen dichtem Pflanzenwerk noch eine Kinderfigur, und schon ziemlich flach gebildet, ein Alter mit einer Kappe, der die Hände mit einer Schmerzgeberde vorstreckt. Auf der rechten Seite schliessen ein herbeieilender Alter mit einem Schild am Arme und die aus der „Beweinung“ entlehnte Figur eines Kriegers — die jetzt zur Hälfte vom Pilaster überdeckt wird — die Darstellung ab[1]).

---

[1]) Eine Federzeichnung im Besitz des Herzogs von Aumale (Stich in L'Art 1879 p. 253. Photogr. in der Donatello-Ausstellung) welche Müntz Donatello p. 106 für echt erklärt, giebt (24 cm breit, 36 cm hoch) eine sorgfältig ausgeführte Kopie des mittleren Teils unseres Grablegungsreliefs, von der über den Leichnam gebeugten Frau bis zu der die Füfse küssenden. Es kann sich weder um eine Studie noch um

Die Unvollkommenheit dieser Leistung enthebt uns nicht der Frage nach ihrem Urheber. An Bellano zu denken, wird zunächst Niemandem einfallen; die Möglichkeit aber, Donatello selbst auch nur für den Entwurf verantwortlich zu machen, wird durch das Fehlen gerade jenes nervös leidenschaftlichen Zuges in der Komposition, welcher so fühlbar durch seine letzten Arbeiten geht, ausgeschlossen! Sind auch einzelne Figuren, wie die trauernden Frauen, ihm mit einigem Glück nachempfunden, so bleibt das Ganze doch an Kraft und Gröſse des Ausdrucks unendlich weit hinter der Beweinung, der Höllenfahrt zurück — ganz zu schweigen von dem Mangel an Stil und Geschmack in der Behandlung des Reliefs. Es ist die Arbeit eines Schülers, die wir vor uns haben — ohne selbständige Kraft der Empfindung und des Ausdrucks, trotz der gesuchten Exaltation, womit er gelegentlich den Donatello überdonatellisieren will. Darauf weist auch der ängstliche, unentwickelte Charakter der Formengebung hin, wie er sich in den unentschiedenen Bewegungen, den kleinen kraftlosen Händen vor allem ausprägt. Verschiedene Merkmale aber lassen uns den selben Gehilfen und Schüler erkennen, welcher bereits in die Ausführung der von Donatello noch selbst geschaffenen Reliefs eingegriffen und mit dem wir schon oben den Namen des Bertoldo in Verbindung gebracht haben[1]). Die schlanken hageren Gestalten, die schmalen, etwas ausdruckslosen Köpfe mit dünnem Haar, die ganze Anordnung der Gewänder passen zu dieser Annahme. Insbesondere gleicht der bärtige Alte mit den Kreuzesnägeln in Händen, welchen Bertoldo in Donatellos Beweinung hineinsetzte[2]), im Gesamteindruck seiner Erscheinung und in vielen Einzelheiten der Ausführung solchen Gestalten, wie der kahlköpfige Träger des Leichnams und der Johannes der Grablegung; eine kappenförmige Kopfbedeckung, wie sie jener trägt, kehrt auch hier bei mehreren Figuren wieder.

Was uns dieses Relief, in welchem also Bertoldo, wenn auch künstlerisch noch nicht zur Reife entwickelt, zuerst nach

---

einen Karton handeln, denn am rechten Ende (links scheint das Blatt durchschnitten) sind die Konturen von Brust und Leib der die Arme emporstreckenden Frau noch genau nachgezeichnet, die Figur selbst aber weggelassen.

[1]) S. 61.

[2]) S. 130.

eigener Erfindung schaffend auftritt, insbesondere noch über seine Weise der Reliefbehandlung lehrt, das begründet in der Tat einen principiellen Gegensatz zu seinem Mitarbeiter Bellano und macht ihre Unterscheidung zu einer zweifellos sicheren. Denn Bellano verleugnet in seinen Bronzewerken nirgends seine Neigung zu einem kräftigen Hochrelief und vermag selbst in seiner Kreuzigung sich dem Vorbild der daneben geordneten Beweinung nicht so weit anzupassen, dass wenigstens in der Reliefbehandlung ein einheitlicher Eindruck erzielt würde. Bertoldos Grablegung hingegen schliesst sich nicht blos in den Proportionen der Figuren und in der flachen Anlage jenem Vorbilde — als einziges unter allen Kanzelreliefs — auf das Genaueste an, sondern geht in dem zarten, subtilen Charakter der Arbeit, namentlich auch durch die weitreichende Inanspruchnahme des nachträglichen Ciselierens zur Herausbringung so mancher Einzelheiten, noch weit darüber hinaus und erinnert ganz unmittelbar an die Weise eines Medailleurs — als welcher uns Bertoldo hauptsächlich geschildert wird[1]).

Nur von diesem Gesichtspunkte aus findet dann auch — so scheint es — die letzte Darstellung an unseren Kanzeln, deren Besprechung uns noch übrig bleibt, eine genügende Erklärung: das Martyrium des h. Laurentius, an der Rückseite von L.[2]) Wie durch ihren Gegenstand, so fällt auch nach Anlage und Proportionen diese Darstellung ganz aus der Reihe der übrigen Reliefs an dieser Kanzel heraus; ihr Gesamtmafsstab ist so stark reduciert, dass sie im Vergleich zu jenen fast wie eine Plakette oder ein Medaillonrelief wirkt und an ihrer Stelle eben nur als ein notwendiges Ergänzungsstück eingeflickt zu sein erscheint. Jene giebelförmigen Seitenwände sind freilich auch hier zur Umrahmung des schmalen Reliefstreifens beibehalten, aber in eine perspektivische Konstruktion

---

[1]) Der schmale Streifen am linken Rande der Tafel, welcher allein in Hochrelief gebildet ist, weckt durch die sinnlose Häufung von Figuren und Laubwerk so starke Bedenken, dass mir angesichts des Originals die Möglichkeit nicht ausgeschlossen erschien, dass hier eine Flickarbeit zur Verdeckung irgend eines Schadens vorliegt. Die Untersuchung auf das Vorhandensein von Fugestellen blieb allerdings resultatlos. Denkt man sich diesen Teil weg, so gewinnt das Uebrige wenigstens den einheitlichen Charakter des Flachreliefs.

[2]) S. die Kopfleiste dieses Kapitels.

hineingezogen, welche sie in rein malerischem Sinne zur Darstellung eines geschlossenen Innenraums benutzt, in welchem — seltsam genug — der Feuertod des Heiligen vor sich geht. Eine dazwischen ausgespannte flache Kassettendecke wird im Hintergrunde von einer Säulen- und Pfeilerstellung getragen, die sich über der Decke noch einmal wie in einem oberen Geschoss wiederholt; hier wirkt entschieden das Vorbild des Marienreliefs mit den die Halle überragenden Bäumen. — Im Vordergrunde rechts über einem Feuer, das von einem knieenden Diener mit dem Blasebalg angefacht wird, liegt der Heilige nebst einem anderen Märtyrer auf dem Rost, von einem herzuschwebenden Engel gelabt. Auf Anweisung des Befehlshabers, der einen kurzen Stab haltend links vor seinem Tron steht, stöfst ein halbnackter Knecht vermittelst seiner langen Holzgabel den Märtyr, der sich zu erheben versucht, mit roher Gewalt zurück. Den Hintergrund füllen wieder zahlreiche Kriegerfiguren mit Helm, Schild und Lanze, wie wir sie von der Kreuzigung und dem Pilatusrelief her kennen. — Trotz dieser Entlehnungen aus dem Apparat Bellanos weist doch das sichtliche Streben nach einer flachen Gesamthaltung des Reliefs, die gröfsere Weichheit in den Typen und der Gewandbehandlung, die Schlankheit der Figuren eher auf eine Entstehung unter Bertoldo hin, der auch hier in dem Ringen nach dramatischem Ausdruck über eine wirre, ja rohe Figurenanhäufung nicht hinauskommt. —

Dass wir uns aber mit dieser Zuschreibung auf der richtigen Fährte befinden, scheint auch eine besonders auffällige Figur des Reliefs zu beweisen, die bisher unerwähnt geblieben ist. An der linken Ecke vorn sehen wir einen Jüngling, abgewendet in eigentümlicher Haltung. Er tritt mit dem rechten Fufs auf eine Stufe und beugt sich mit dem Oberkörper weit vor, über den Rand der Mauer hinaus, während er mit der über den Kopf erhobenen linken Hand den Mantel von seiner rechten Schulter auf den vorgestreckten Arm abzustreifen scheint. Ein kurzer Chiton mit weitem Aermelausschnitt deckt kaum den Leib und lässt die sehr langen, schlankgeformten Beine unverhüllt.

Was soll diese Idealgestalt unter den Kriegern und Henkern der Darstellung? Auf der andern Seite nimmt die gleiche Stelle

am Rande der Mauer der Engel ein, welcher zur Tröstung des Heiligen herzuschwebt: wie er uns gewissermafsen in die Scene hineinführt, so geleitet diese Jünglingsfigur mit dem Linienflusse ihrer Bewegung das Auge des Beschauers wieder hinaus; allein mit der Darstellung selbst hat sie im Gegensatz zu jenem Engel nichts zu schaffen. Sie ist vielmehr — und darin beruht das Frappante der Erscheinung — offenbar rein um ihres Motivs willen hineingesetzt, und spricht somit eine Absicht aus, welche so unverhüllt in keiner anderen Figur der Kanzelreliefs zu Tage tritt. Selbst jene stattlichen Landsknechtfiguren, welche am Tron des Pilatus Wache halten, oder neben Kreuzigung und Beweinung vor den Eckpilastern stehen, sollen noch etwas für die Darstellung selbst bedeuten, sind nicht so ausschliefslich nur ihres körperlichen Eindrucks wegen da. Diese Jünglingsfigur aber bringt in ihrer sich dehnenden und streckenden Bewegung ein Wechselspiel der Körperhälften und Gliedmafsen zum Ausdruck, wie wir es sonst erst in den Werken eines Bildners zu finden gewöhnt sind, der zu grofs scheint, um hier in Frage zu kommen. Aber war Michelangelo nicht Bertoldos Schüler und erinnert die Art, wie der Gegensatz zwischen tragender und getragener Körperseite, der Kontrapost der einander entsprechenden Glieder in einem an sich bedeutungslosen, künstlich erdachten Gesamtmotiv der Bewegung durchgeführt ist, nicht in der Tat bereits an seine Jugendwerke? — ja, bietet die unvollendete Marmorstatue eines Apoll oder David im florentiner Nationalmuseum nicht im Grunde genommen das gleiche Bewegungsmotiv, wie es, nur flächenhafter auseinander gelegt und flüchtiger durchgeführt, uns bereits in der Relieffigur vor Augen tritt?[1])

So erscheint diese Gestalt — an wenig bedeutungsvoller Stelle zwar, aber darum doch nicht zu übersehen — in einer vom herbsten Realismus des Quattrocento beherrschten Darstellung wie der Vorbote eines neuen idealen Stils; aus dem

---

[1]) Man muss die Statue in der scharfen Seitenansicht betrachten, wie sie etwa auf der Phot. Alinaris (n. 200) erscheint. Die linke Hand greift vor der Brust vorbei nach der rechten Schulter, und dadurch wird die Rückwärtsbeugung des Rumpfes veranlasst; in der Relieffigur geschieht dieselbe Bewegung über den Nacken hinüber; daher die Vorwärtsbeugung.

Gefüge eines Werkes, das in allen seinen Teilen eine Ueberfülle schärfster psychologischer Charakteristik bietet, tritt sie hervor wie ein erster schwacher Protest eines wiederauflebenden Schönheitsgefühls, eines Verlangens nach Linien und Formen, die nur um ihrer selbst willen geschaffen und genossen werden wollen. — Ist diese Auffassung richtig, so dürfen wir hierin wol schon einen wichtigen Ansatzpunkt für die Charakteristik Bertoldos sehen, welcher sich den ihm sicher zugehörigen Arbeiten gegenüber noch zu bewähren haben wird. Aber auch für die Entstehungsgeschichte unserer Kanzeln erhalten wir daraus unmittelbar neue Belehrung. Denn unzweifelhaft aus dem gleichen Streben, dem gleichen Schönheitsempfinden hervorgegangen ist ein wichtiges Element ihrer Gesamterscheinung, das uns allein nun noch zu betrachten übrig bleibt. Ich meine die Friese mit Puttenscenen, welche sich an beiden Werken oberhalb der historischen Reliefs entlang ziehen.

Ueber die allgemeine Anordnung dieser Friese und die sich ergebenden Verschiedenheiten ist bereits oben kurz gesprochen worden[1]. Danach darf als sicher betrachtet werden, dass die ursprüngliche Redaktion der an beiden Kanzeln sich wiederholenden Darstellungen diejenige von L ist, welche für ihre Verwendung an R nur einige Erweiterungen erfuhr; von der Vorderseite von L also haben wir auszugehen[2]. Hier bildet die vorspringende Leiste, welche den ringsumlaufenden Bandstreifen abschliesst, ein schmales Gesims, auf welchem die gewissermafsen struktiven Teile des Frieses ruhen: das bärtige Kentaurenpaar in der Mitte, welches auf einem zwischen ihnen aufwachsenden Baumstrunk das runde Schild mit der Inschrift aufgesetzt hält, und in der Rechten je ein Pedum schwingt; die Rossebändiger an den Ecken, endlich die Amphorenpaare, welche dazwischen wieder in die Mitte gesetzt sind. An deutlich sichtbaren Haken ist hinter jeder Figurengruppe eine in zwei Enden herabfallende Guirlande aufgehängt:

---

[1]) S. 27. S. 29 ff. S. 38 f.

[2]) Vgl. den Lichtdruck S. 58 und die folgenden Zinkätzungen, welche den Fries von R in drei Teile zerlegt wiedergeben — Wickhoff (Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitth. d. Jnst. f. östr. Geschichtsforschung III. p. 417 ff.) hat den Puttenfries einer Besprechung unterzogen. Seine Erklärungen der dargestellten Scenen sind meist unzutreffend.

die ganze Anordnung also ist realistisch gedacht und so durchgeführt, als wenn auch hier eine solche Gallerie entlang liefe, wie sie unten den gröfseren Figuren Raum zur Bewegung gewährt. Dazwischen sind nun aber ohne Benutzung jener gemeinsamen Standleiste und in weit kleineren Proportionen vier Puttenscenen eingelassen, wie Siegelabdrücke geschnittener Steine oder wie Kameen in die Fassung eines Schmuckstückes. Dass dieser Vergleich zutrifft, ergiebt sofort die nähere Betrachtung; denn es sind diese kleinen Bildchen in der Tat vornehmlich Motiven der antiken Kleinkunst nachgebildet, mag sich auch nicht immer gerade auf Gemmen die benutzte Vorlage nachweisen lassen. Für die Rossebändiger und Kentauren braucht diese Anregung durch die Antike nicht erst ausdrücklich hervorgehoben zu werden, die Analogien drängen sich auf[1]). Von den kleinen Puttenscenen scheint namentlich die letzte rechts: Aufrichtung einer Bacchusherme, ein häufig variierter Vorwurf des antiken Kunstgewerbes gewesen zu sein[2]). Für ihr Gegenstück auf der andern Seite: Flofsfahrt

---

[1]) Man braucht gar nicht unmittelbar an die Kolossalgruppen vor dem Quirinal zu denken; nicht überall, wo die Motive dieses zu allen Zeiten populären Werkes der Antike benutzt sind, ist daraus eine Bekanntschaft mit dem Original oder gar ein Aufenthalt des betreffenden Künstlers in Rom abzuleiten, wie z. B. von H. Grimm bezüglich Raphaels geschehen ist (Jahrb. d. pr. Kunsts. III 267 f.). Die Gruppen waren sicher auch im XV. Jahrh. durch Zeichnungen z. B. von Vittore Pisano in der Ambrosiana und später durch Stiche weit verbreitet und fanden sich auch in Werken der antiken Kleinkunst, auf Sarkophagen u. s. w. wiederholt. Woher hätte Mantegna sonst bereits in seiner Madonna in S. Zeno für das eine Pfeilermedaillon das Motiv entnehmen können? — Was insbesondere die Rossebändiger an unsern Kanzeln anbetrifft, so stimmt keine der acht Gruppen mit den Quirinalischen auch in ihrer alten Aufstellung (Stiche von Lafreri 1546 und 1550) so genau überein, dass sie als eine directe Nachbildung bezeichnet werden könnte. — Dass Kentauren (Seekentauren, Satyrn, Viktorien) in der Mitte des Reliefs ein Schild mit oder ohne Inschrift tragen, ist auf antiken Sarkophagen (Vgl. Gerhard, Ant. Bildw. C, 1. Clarac 207, 196. Mon. d. Jnst. VI. VII. 80, 2), Münzen (Cohen Méd. imp. n. 650) etc. ein so häufiges Vorkommniss, dass sich die Anführung weiterer Beispiele wol erübrigt.

[2]) Auf das Relief einer Thonlampe Bartoli-Bellori, Lucern. vet. sepulchr. II. 28 Müller-Wieseler D. a. K. II. Tf. XLIX n. 615 hat bereits Wickhoff a. a. O. p. 417 hingewiesen. Sehr nahe kommen auch die Darstellungen, wo Eroten die Keule des Herakles aufrichten; zusammengestellt im Anzeiger des Archäol. Jahrb. IV 167. Aehnliches findet sich auf dem Wiener Kameo Müller-Wieseler Tf LXIX

weintrinkender Eroten lassen sich nur entferntere Analogien beibringen[1]) und auch für das dritte Bildchen zweier unter einem Palmbaume gelagerter Eroten, denen andere mit Fruchtschalen nahen, während zwei Paare in traulicher Umschlingung zu ihren Seiten stehen, muss eher auf ähnliche Motive der Sarkophag-Dekoration verwiesen werden[2]). Inhaltlich bietet die vierte kleine Darstellung das meiste Interesse; wir möchten sie Dornauszieher betiteln. Denn so dürfte wol am ehesten die Beschäftigung des kleinen Putto zu erklären sein, welcher sich eifrig zu dem erhobenen Fufs eines andern in der Mitte auf erhöhter Basis stehenden Flügelknaben (mit



Flofsfahrt weintrinkender Eroten

einem Füllhorn im Arm) herabbeugt, während wieder andere den Stehenden halten und stützen oder erschreckt davonlaufen

---

n. 377. Durch dieselbe antike Vorlage ist endlich auch die Darstellung in der Umrahmung eines Holzschnitts der Mailänder Schule (Wunder der h. Martha) angeregt, wo Engel den Marterpfahl Christi aufrichten. Lippmann, Wood-engraving in Italy p. 163.

[1]) Meist fährt Eros allein zu Schiff oder mit aufgespanntem Segel auf einem Floss, das auch ein Weinkrug sein kann. Vgl. Tassie-Raspe, A Catalogue of gems etc. n. 6838. Museum Florentinum I 77 n. 1—4. Ein ähnlicher Stein muss sich nach dem Inventar von 1492 im Besitz der Medici befunden haben vgl. Müntz, Les collections des Médicis p. 71: Una verghetta d'oro, entrovi legato uno chammeo in che e intagliato di rilievo uno bambino che siede in s'uno panno in aqua. Auf einer neu erworbenen Plakette des Berliner Museums fährt Amor auf seinem Köcher über Wasser, den Bogen als Ruder benutzend; ein flatternder Schleier an einem Pfeil dient ihm als Segel.

[2]) An den niedrigen Seitenflächen der Sarkophagdeckel sind einander gegenüber gelagerte Nymphen und Eroten, denen andere Fruchtkörbe u. dergl reichen, nicht selten angebracht. Beispiele u. A. im Museum des Lateran n. 762 und n. 861; im Mus. Pio-Clement. Gall. dei Candelabri n. 173 Cortile del Belved. n. 39. Aehnliches bei Tassie-Raspe n. 4464 Müller-Wieseler II, XLIII 546, XXVI, 426. Vgl. auch Müntz a. a. O. p. 67: Uno chammeo . . . chon fighure ad jacere et a 2 bambinj li mettono in mezo et 2 n'a da piedj che s'abbracciono etc. Vgl. ebenda

und sich einem Dabeistehenden weinend an den Hals werfen[1]). Eine Nachahmung antiker Darstellungen ist auch hier unzweifelhaft und die Wiederkehr der Hauptmotive aus dieser kleinen Scene in einem zweiten florentiner Werk aus den achtziger Jahren des Jahrhunderts erklärt sich daher wol eher aus der gleichen Anlehnung an bekannte Vorbilder, als aus einer Benutzung unseres Kanzelfrieses[2]).

Bilder heiterer Lebensfreude also und eines naiv harmlosen Kindertreibens sind es, welche uns hier als begleitender Schmuck der Passionsdarstellungen Donatellos begegnen. Nach einem inneren Zusammenhange zwischen den einzelnen Scenen oder



Aufrichtung einer Bacchusherme

gar einer symbolischen Beziehung auf die darunter befindlichen Reliefs wird man vergeblich suchen. Wie unter Donatellos

---

p. 71. — Wickhoff p. 417 sieht in dem Relief an unserer Kanzel: „Schwebende Eroten mit den Straussenfedern der Medici!" Auch die Erinnerung an Eros und Psyche für die sich Umarmenden ist nicht am Platze, denn sie sind beide männlich; jede erotische Beziehung ist überhaupt vermieden.

1) Wickhoff erklärt: „Bacchus wird das Gehen gelehrt," wobei die Erhöhung, auf welcher der Knabe steht, ebenso unverständlich bleibt, wie das aufgeregte Gebahren der Enteilenden. Letzteres scheint mir aber als Aeusserung des Schmerzes auch bei einem so geringfügigen Leiden des Gefährten dem parodistischen Charakter solcher Kinderdarstellungen in der antiken Kunst durchaus zu entsprechen. Aehnlich unklar bleibt die Handlung auf dem nahe verwandten Sarkophagrelief mit der Geburt und Erziehung des Bacchus im Capitolinischen Museum: B. auf einem Felsstück stehend, fasst mit der R. einen Baum und stützt die L. auf den Kopf eines vor ihm knieenden Satyrs, der mit seinem Fuss irgendwie beschäftigt ist. Die Nebenfiguren deuten wol darauf hin, dass es sich um das Pflanzen jenes Baumes handelt. — Das Motiv des Dornausziehens ist bekanntlich überaus häufig in der antiken Genreplastik. Ausser der Gruppe des Mus. Pio-Clementino (Gall. dei Candelabri 74) vgl. Tassie-Raspe n. 4778—4780. 4785. 6937. n. 4789 zeigt, dass auch einem Stehenden der Dorn aus dem Fusse gezogen werden kann.

2) In der Marmorumrahmung der Grabnische des Franc. Sassetti in seiner gegen 1485 von Giuliano da Sangallo errichteten Kapelle in S. Trinitá, sind auf der



Eroten unter dem Palmbaum und als Dornauszieher.

Leitung bereits in den Medaillons im Hofe des Palazzo Medici und an den Lesetischen der Evangelisten in der Sakristeikuppel[1]) auserlesene Werke der antiken Kleinkunst, insbesondere der Glyptik, wie sie seit Paul II. aufs eifrigste gesammelt wurden und einen Hauptbestandteil auch der mediceischen Sammlungen ausmachten[2]), mit geringen Abweichungen nachgebildet worden waren, so geschah es auch mit diesen anmutigen Erotenscenen. Nicht um ihres Inhalts willen, ja meist wol ohne Verständnis für ihre eigentliche Bedeutung, wurden sie — vielleicht auf Wunsch der Auftraggeber selbst — in Gemeinschaft mit anderen beliebten Motiven der Antike zum Schmuck der neuen Schöpfungen des Erzgusses verwendet. Ein Verdienst der Erfindung also darf ihr Urheber nur zum geringsten Teil beanspruchen, wol aber das ihrer formalen Durcharbeitung und Redaktion — wie sie denn auch lediglich aus der Freude an der Formenschönheit ihrer antiken Vorbilder hervorgegangen sind. Nicht ohne Feinheit ist jede dieser kleinen Scenen, durch eine ohne Pedanterie zwar, aber doch mit erkennbarer Absichtlichkeit durchgeführte symmetrische Anordnung zu einem abgeschlossenen Bildchen gestaltet,

---

linken Hälfte des unteren graden Friesstreifens der auf einer Basis stehende Putto mit den beiden zu seiner Seite knieenden, in Vorderansicht zweimal wiederholt, sowie die Gruppe des einem stehenden Putto sich an den Hals Werfenden zusammen mit Kentauren, einem Dreifuss u. A. als Träger einer Guirlande verwendet; die Figuren tragen Schleudern in der Hand — offenbar eine ganz willkürliche, rein formale Verquickung antiker Motive. (Phot. Alinari 6173, Brogi 8442)

[1]) S. oben S. 80.

[2]) Müntz Les précurseurs de la Renaissance p. 104 ff. Ders. Les collections des Médicis. Paris 1888.

dessen Mittelpunkt hier die Bacchusherme und der verwundete Knabe, dort der Palmbaum und der Weinkrug bilden. So fügen sie sich mit der konzentrischen Gliederung des Frieses zu einem wolüberlegten Ganzen harmonisch zusammen[1]).

Von den Puttenfriesen der Neben- und Rückseiten gilt im Wesentlichen das gleiche Urteil. Sie sind aber bedeutend einfacher gestaltet, da es im Grunde genommen nur eine einzige Scene ist, welche auf ihnen immer wiederkehrt: die auf antiken Kleinbildwerken und Sarkophagen so häufige Weinlese durch Eroten, welche auch in anderen Arbeiten der Renaissance nachgebildet worden ist[2]). Hier sehen wir sie im Wesentlichen so gestaltet, dass einem in der Mitte stehenden umfangreichen Bottich, welcher mit Trauben bereits hoch angefüllt ist, von links her — unter Begleitung von Flötenspielern — die Träger nahen, ihre Last hineinzuschütten, während ein weinseliger Erot an den Bottich angelehnt sitzt, Andere von rechts her sich über den Traubensegen neigen oder davon geniessen; den Abschluss rechts bildet immer ein Paar, das mit Flöten hantiert oder sich stürmisch umarmt oder gemeinsam eine Last von Trauben auf den Armen trägt.

Auch hier haben wir also eine Scene mit deutlich hervorgehobenem Mittelpunkt; diese wiederholt sich auf den Nebenseiten je zweimal, durch ein Amphorenpaar in der Mitte geschieden[3]). Interessant aber ist es, zu sehen, wie innerhalb

---

[1]) Der Vergleich des Frieses an R, wo in den beiden Eckscenen die Füllfiguren hinzugekommen sind, ist für die Erkenntnis dieses Gleichmafses der Komposition besonders lehrreich. In der „Flossfahrt“ ist links der eckenschlagende Putto aus der Hermenaufrichtung hinzugesetzt, und zwar steht er nicht einmal mehr auf dem Flosse, sondern mitten in dem durch lange Wellenlinien angedeuteten Wasser. In der „Hermenaufrichtung“ füllt den überschüssigen Raum rechts die Gruppe zweier mit einer Flöte beschäftigter Eroten, welche, wie sich bald zeigen wird, aus den Nebenseiten entnommen ist.

[2]) Namentlich auf einen Sarkophag im Camposanto zu Pisa (Dütschke n. 33 Photogr. Alinari n. 10075) und den Kupferstich in der Albertina Passav. V. p. 20 n. 32 Abgeb. Müntz, Hist. de l'art pendant la renaiss. II p. 111 sei hingewiesen, sowie auf die Plakette im Bargello (Alinari 14550, fehlt bei Molinier).

[3]) In die Amphorenpaare ist an den Schmalseiten immer noch ein kleineres, flaschenförmiges Gefäss hineingesetzt. Die rechte Scene ist immer von der linken etwas verschieden. Den Friesstücken an R sind natürlich wieder je 1 oder 2 Figuren hinzugesetzt, um den durch Wegfall der Rossebändiger entstehenden grösseren Raum auszufüllen.

der allgemeinen Uebereinstimmung sich deutlich wieder zwei Typenreihen unterscheiden, welche so verteilt sind, dass die ihrer Lage nach einander entsprechenden Seiten der Kanzeln die selben Reihen aufweisen. So entsprechen sich die beiden westlichen Schmalseiten (L 1 und R 4: Typus A) und die beiden östlichen L 3 und R 2: Typus B). Ueber dem Relief mit den Marien am Grabe haben wir die ursprüngliche Form des Typus A zu suchen, über jenem der Ausgiessung des heiligen Geistes die des Typus B[1]). Die Vergleichung zeigt sofort, dass hier abgesehen von der veränderten Komposition auch in der Ausführung sich eine abweichende Manier geltend macht; einige Eroten sind bekleidet, während sie sonst durchweg nackt erscheinen, und zwar tragen sie hier ein faltiges, ärmelloses Röckchen, das den Unterleib frei lässt und mit einem Gürtel oder einer breiten Schärpe umwickelt ist. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Figürchen zugleich neue Einzeltypen vorstellen, die in der ersten Serie noch nicht verwendet waren; sie unterscheiden sich von jener zugleich durch untersetztere Proportionen und eine gewisse Schwerfälligkeit in Formen und Bewegungen. Wir erkennen daher leicht in ihnen die Weise Bellanos, dessen Jesuskinder auf dem Berliner Relief und dem Grabmal in S. Francesco das selbe Röckchen mit Schärpe tragen; auch der Puttenreigen, welcher sich an dem Fufsschemel

---

[1]) Typus A, *linke Scene:* Flötenspieler, Korbträger, Trunkener n. l. an den Bottich gelehnt, Trinkender n. r. (diese letzten beiden Figuren benutzen die untere Leiste als Stützpunkt vgl. oben S. 30.) Dann ein Eros, auf e. umgestürzten Korbe stehend. über den Bottich geneigt, Paar mit Flöte. *Rechte Scene:* Flötenspieler, Korbträger, am Bottich (der von zierlicherer Form und mit Längsstreifen geschmückt) ein darüber geneigter; n. r. am Boden sitzend ein Eros auf einen mit Trauben gefüllten Korb gestützt, dahinter ein Trinkender, ein kleiner und ein grosser Erot sich umarmend. Die Füllfiguren an R 4 sind: l. Wiederholung des Flötenbläsers und Korbträgers, r. das Paar mit Flöte.

Typus B, *linke Scene:* Nackter Eros mit Füllhorn, bekleideter mit Gefäss neben sich, am Bottich stehend. Nackter Eros n. r. am Bottich sitzend mit Traube im Arm, hinter ihm ein nackter über letzteren geneigt; zwei Bekleidete mit Trauben. *Rechte Scene:* Korbträger, dem ein anderer hilft, zwei andere an und hinter dem Bottich, diese sämtlich nackt. R. ein Bekleideter am Bottich stehend, ein nackter Eros, der die zärtliche Umarmung eines Bekleideten ziemlich abweisend über sich ergehen lässt. — Die Füllfiguren an R 2 sind: l. Flötenbläser (?), r. Wiederholung des Paars mit den Trauben.

der Madonna auf dem letzteren Relief hinzieht, zeigt in der Art der Bekleidung und in gewissen Typen eine nahe Verwandtschaft. Andererseits stimmen die Rossebändiger an L 3 in der Behandlung des Haars und des zweispitzigen Bartes genau mit den Apostel- und Kriegerfiguren Bellanos überein — der hiernach also unzweifelhaft die Modelle für diese Friesstücke lieferte, indem er in einem schon vorhandenen Typus einzelne Figuren nach seiner Weise umgestaltete.

Die Puttenfriese an den Rückseiten beider Kanzeln sind offenbar die flüchtige Arbeit eines untergeordneten Gehilfen, der, so gut es gieng, aus den vorhandenen Motiven die nötige Füllung für die kurzen Friesstücke, die hier zu dekorieren waren, zusammenflickte. Ueber dem Laurentiusrelief (L 4) ist zwischen die sehr plump geratenen und in den Verhältnissen verschrobenen Rossebändiger eine Variante des Typus A gesetzt, aber mit Aufnahme jener bekleideten Figürchen aus B; in dem Friesstück über der Oelbergscene aber (R 1) sind wieder zwei Scenen zusammengedrängt, die linke eine Wiederholung der eben bezeichneten Variante[1]), die rechte ihrerseits aus Typus B abgeleitet — beide aber in einer ganz auffallenden Manier der Formenbehandlung, welche sie, wie später noch zu erörtern sein wird, der Schule Bertoldos zuweist.

So spiegeln sich zwar in der Ausführung auch dieser dekorativen Zutaten für den aufmerksamen Betrachter die Arbeitsgewohnheiten mindestens zweier verschiedener Künstler ab; es frägt sich aber, wem die Idee des ganzen antikisierenden Schmuckwerkes gehört und die Anordnung seiner Teile hauptsächlich an der Vorderseite von L, welche die Grundlage aller weiteren Figurationen bildet. Nur zwischen Donatello und Bertoldo kann die Wage schwanken — und da erscheint es denn angesichts jener bereits oben hervorgehobenen Einheitlichkeit des Aufbaus nicht zweifelhaft, wie die Entscheidung zu treffen sei[2]). Als Donatello diese Kanzel — die allein wol noch als vollendetes Werk vor seinem inneren Auge stand — ihrer allgemeinen Disposition nach entwarf, muss er die An-

---

[1]) Nur ist der vor dem Bottich sitzende Putto wegciseliert und durch das eingeflickte Endstück links die letzte Figur weggefallen.

[2]) Vgl. oben S. 29. S. 54.

ordnung dieses Zierfrieses freilich schon mit in Betracht gezogen haben. Die Betonung der Mitte und der Ecken ergab sich von selbst — die speziellere Wahl der Motive hiefür und für die füllenden Zwischenscenen konnte er dagegen sehr wol seinem Mitarbeiter und Schüler überlassen, welchem dann auch die Ausführung anheimfiel. In diesem Sinne lässt sich die Streitfrage nach dem Urheber des Frieses bereits jetzt entscheiden[1]), ihre endgiltige Lösung wird sie im Zusammenhang der umfassenderen Betrachtung erwarten dürfen, welche wir Bertoldo und dem Charakter seiner Kunst noch schuldig sind.

---

[1]) Entgegen Wickhoffs (a. a. O. p. 418) und Schmarsows (Donatello p. 48) Annahme, dass der Putterfries von Bertoldo herrühre, hat Tschudi (Don. e la crit. mod. p. 28) ihn nach Idee und Ausführung dem Donatello zugesprochen.





Reiterkampf von Bertoldo. Florenz, Museo nazionale.

X

Bertoldo di Giovanni

Am 30. Dezember 1491 schrieb Ser Bartolommeo Dei an seinen Oheim Benedetto Dei, welchem die Mitteilung vielleicht zur Aufnahme in seine Chronik der gleichzeitigen florentiner Ereignisse bestimmt war, Folgendes: „Bertoldo, der höchst schätzenswerte Bildner und vortreffliche Medaillenkünstler, der mit dem erhabenen Lorenzo stets in ehrenvollen Beziehungen stand, ist vor zwei Tagen in Poggio gestorben. Das ist ein schwerer Verlust und er ist viel beklagt worden; denn es gab keinen anderen in Toskana, ja vielleicht in ganz Italien, von so ausgezeichneter Begabung und Kunstfertigkeit auf diesem Gebiete[1]).“ Diese Nachricht von dem Tode des Mannes spricht zugleich mit einer so warmen Anerkennung über ihn, wie sie Bertoldo sonst von keinem anderen literarischen Zeugen alter und neuer Zeit gespendet wird. Denn die beiden Grofsen, welche am Anfang und Ende seiner Laufbahn stehen, Donatello und Michelangelo, überschatten mit ihrem Ruhm das Andenken des Künstlers, so dass ihn als selbstständige Persönlichkeit zu betrachten nicht leicht Jemandem

[1]) Brief im florent. Staatsarchiv, angeführt bei Milanesi e Pini, La scrittura di artisti ital. zu n. 60.

einfällt. Auch Vasari nennt ihn nur beiläufig; das Wenige, das uns durch ihn und andere zufällige Erwähnungen bekannt wird, ist gelegentlich zusammengestellt worden[1].) Es lässt sich dahin zusammenfassen, dass Bertoldo unter den Schülern Donatellos an erster Stelle genannt zu werden pflegt, von ihm unter anderem auch die traditionelle Intimität mit dem Hause der Medici erbte und in seinem Alter (ca. 1488) von Lorenzo Magnifico zum Aufseher über die im Garten bei S. Marco bewahrte Sammlung von Antiken und Handzeichnungen ernannt wurde, nach Vasaris Meinung zugleich in der Absicht, das Haupt einer Art von Zeichenschule oder Akademie zu bilden, welche sich aus den dort studierenden jungen Malern und Bildhauern zusammensetzte[2]). Da er damals — wiederum nach dem Bericht Vasaris — schon so alt war, dass er nicht mehr selbst zu arbeiten vermochte, so wird seine Geburt wol mit Recht um das Jahr 1420 angesetzt. Feste Daten von grösserem Belang sind aus seinem Leben sonst nicht überliefert. Wir haben einen Brief von Bertoldos Hand, den er am 29. Juli 1479 während des Einfalls der päpstlichen Truppen in Toskana von Castro S. Antonio aus an Lorenzo Medici richtete[3]); inhaltlich ohne weitere Bedeutung lässt er durch seinen intimen, launigen Ton doch erkennen, in wie nahen persönlichen Beziehungen der Schreiber zu Lorenzo stand[4]).

---

[1]) Tschudi s. v. Bertoldo di Giovanni in Meyers Allg. Künstler-Lexikon III, pag. 720. Frimmel im Jahrb. d. Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses, Bd. V. pag. 90 f. Ueber Bertoldo vergl. auch Perkins, Handbook of italian sculpture pag. 117. Wickhoff, die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung III., pag. 413 ff. Springer, Raffael u. Michelangelo I., pag. 303. Tschudi, Donatello e la critica moderna, pag. 28 f.

[2]) Vasari ed. Milanesi VII., pag. 141 f, IV., pag. 257. Vasari hebt die Lehrtätigkeit Bertoldos im Garten bei S. Marco geflissentlich hervor und nennt Michelangelo, Bugiardini, Granacci, Torrigiani als solche, die er hier auf Grund jener Sammlung von Vorbildern aus älterer Zeit unterwiesen habe.

[3]) Abgedruckt bei Gualandi, Nuova raccolta di lettere etc. I, pag. 14; zum Teil facsimiliert bei Milanesi e Pini a. a. O. n. 60; übersetzt in Guhls Künstlerbriefen, 2. Aufl. von Rosenberg, pag. 20.

[4]) Die Herausgeber haben zur Erklärung des allerdings ziemlich krausen Briefes nichts Erhebliches beizubringen gewusst. Doch ist jedenfalls so viel sicher, dass der darin mehrfach erwähnte Graf Girolamo, welchen Bertoldo schliefslich samt dem Papste und einem gewissen Luca Calvanese, Commandanten von Prato, welcher

Ja, es scheint beinahe, als ob der Bildhauer ein ständiges Mitglied des Mediceischen Haushalts gewesen sei, vielleicht schon damals eine Art Verwalterposten bei dem reichen und mächtigen Gönner bekleidet habe. Denn in dem Verzeichnis der Personen, welche Lorenzo 1485 ins Bad nach Morba mitnahm, wird auch „Bertoldo il scultore“ und zwar nicht gerade an erster Stelle aufgeführt[1]), und in dem Inventar des Kunstnachlasses Lorenzos wird ein Zimmer als „camera di Bertoldo ovvero de' camerieria bezeichnet[2]).

Im Auftrage der Medici hat denn auch Bertoldo augenscheinlich die Mehrzahl seiner bekannten Arbeiten ausgeführt, von deren einigen sich noch nachweisen lässt, dass sie einst zu den Kunstsammlungen des Hauses gehörten. Von einer Beschäftigung ausserhalb Florenz ist die ohne Beleg gegebene Notiz bei Gonzati[3]), dass zwei von den Bronzereliefs an den Chorwänden des Santo zu Padua, nämlich der Untergang Pharaos und das Jonasrelief, durch einen Vertrag vom 21. Oktober 1483 ursprünglich dem Bertoldo übertragen gewesen seien, die

---

sich augenscheinlich von ihm zu Verrätereien hatte anstiften lassen, ins Pfefferland wünscht, niemand anderes sein kann, als Girolamo Riario, der bekannte Nepot Sixtus IV., Hauptanstifter der Pazziverschwörung und gefährlichster Gegner Lorenzos de' Medici. Dass er gerade im Sommer 1479 neue Ränke gegen diesen angesponnen, ist auch anderweitig bezeugt. S. Fabroni Vita Laurentii de Medicis, pag. 199 Namentlich werden ihm die Verschwörungen eines gewissen Battista Frescobaldi, der Lorenzo im Carmine töten wollte, sowie eines Baldimotti aus Pistoja, der ihn in Poggio a Cajano zu ermorden beabsichtigte, auf Rechnung gesetzt. S. Capponi Storia della rep. di Firenze II., pag. 407. Die Witzeleien Bertoldos über seine eigene bewährte Kochkunst sind wol nicht allzu ernsthaft zu nehmen. Auch ob aus dem Anfang des Briefes wirklich eine Beschäftigung des Künstlers mit Architektur und Perspektive zu entnehmen sei (Frimmel a. a. O.) mag dahingestellt bleiben.

1) Reumont, Lorenzo de' Medici, II., pag. 468.

2) Milanesi in seiner Ausg. des Manetti, pag. 86, Anm. 1.

3) A. a. O., I., pag. XC, Anm. 1. Diese Notiz giebt auch, meines Wissens allein, den Namen des Vaters: Giovanni. Da sie sich zweifellos auf eine Urkunde im Archiv des Santo stützt, so ist die Annahme dieses Namens unbedenklich. Ob auch die weitere Bemerkung (s. oben S. 160 Anm. 2) einen derartigen Rückhalt habe, lässt sich nicht entscheiden. Gleichfalls ohne Beleg bleibt Milanesis Notiz zu Vasari, dass Bertoldo im Jahre 1485 zwei Putten aus Holz für die Orgelbühne des florentiner Doms in Auftrag erhalten habe.

einzige schwache Spur, welche freilich dadurch eine wesentliche Bestärkung erfährt, dass der Anonimo Morelliano die mit Bertoldos Künstlerinschrift versehene Bronzegruppe des Bellerophon zu Padua im Hause des Alessandro Cappella sah[1]). Diese uns erhaltene Gruppe ist zugleich die einzige Freiskulptur, welche wir von Bertoldo kennen[2]); aber auch sie überschreitet in ihren Mafsen nicht die Grenzen der Kleinplastik, innerhalb deren sich die Tätigkeit des Künstlers beinahe ausschliesslich bewegt zu haben scheint, ebenso wie er unzweifelhaft auch in erster Linie Bronzeplastiker war. „Schlachten und andere kleine Werke" führt Vasari als die Leistungen an, in welchen er sich als Meister bewährt habe — und rühmt im Uebrigen vor allem Bertoldos praktische Erfahrung, als deren Zeugnis ihm seine Teilnahme an den Kanzeln in S. Lorenzo gilt. So gewinnen wir aus den verschiedenen Nachrichten übereinstimmend das Bild eines Bronzekünstlers von Ruf, der namentlich in kleineren Arbeiten Treffliches leistete und als Hauptvertreter von Donatellos Schule in Florenz und durch die Gunst der Medici ein nicht geringes Ansehen genoss.

An die Spitze der sicher beglaubigten Werke Bertoldos ist seit Courajods glücklicher Identifikation[3]), welche durch die von Frimmel wieder aufgedeckte Inschrift ihre Bestätigung erhielt, die schon erwähnte Gruppe des Bellerophon mit dem Pegasus getreten, welche sich heute in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses zu Wien befindet[4]). Es ist ein wolerhaltenes Werk von ausgeprägtem

---

[1]) ed. Frimmel, pag. 19.

[2]) Wie es mit dem „centauro di Bertoldo" steht, welchen das Inventar von 1492 aufführt (Müntz a. a. O. p. 86), muss dahingestellt bleiben.

[3]) Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1883, p. 148 f.

[4]) Alle näheren Angaben über Gröfse, Erhaltung etc. bei Frimmel, Jahrb. der Sammlungen des ah. Kaiserhauses, V., pag. 30 ff., wo die Gruppe Taf. X in Heliogravüre publiziert ist. Zu näherem Eingehen bietet die auf der Innenseite der Plinthe eingegrabene Inschrift: EXPRESSIT ME BERThOLDVS CONFLAVIT HADRIANVS Anlass, welche zunächst den auch durch einen Brief Guazzalottis vom 11. Sept. 1478 (angeführt bei Friedländer Jahrb. d. pr. Kunsts. II., pag. 225) nahegelegten Umstand bemerkenswert erscheinen lässt, dass Bertoldo — wie schon sein grofser Lehrmeister — seine Bronzewerke, trotz ihres geringen Umfanges, nicht immer selbst goss, während andererseits Vasari gerade seine Bronzegüsse hervor-

individuellen Charakter, nach mehr als einer Richtung sehr geeignet, unserer Anschauung von Bertoldos Kunstweise als Grundlage zu dienen.

Dem mutig in die Luft steigenden Pegasus ist von der rechten Flanke her Bellerophon beigekommen und presst ihm mit der Linken das Kinn zusammen, während er in der anderen Hand drohend eine Keule schwingt. Bis auf einen schmalen um die linke Achsel geschlungenen Gewandstreifen ganz nackt, sucht er mit fest auf die Erde gestemmten Füſsen und zurückgeworfenem Oberkörper des Flügelrosses Herr zu werden; seine gebogenen Kniee bilden gewissermaſsen den Angelpunkt dieser hemmenden Bewegung. Weit nach hinten holt er mit der Keule aus, so dass Arme, Brust und Schultern sich in breiter Vorderansicht dem Beschauer darbieten, während das stark vorgeschobene rechte Bein die untere Körperhälfte in entgegengesetzter Drehung verharren lässt. Der Kopf ist — für die Seitenansicht im scharfen Profil — festen Blickes auf das Götterpferd gerichtet, das die schön geformten Rückenflügel entfaltend mit beiden Vorderbeinen gleichmäſsig die Luft tritt und von der Faust seines Bändigers gezwungen den feinen Kopf zur Seite wendet. So fügen sich Mann und Ross zu einer wolabgewogenen Gruppe zusammen, in welcher zweierlei sofort als besonders charakteristisch hervortritt: bezüglich des Motivs die starke Anlehnung an die Antike, hinsichtlich der Ausführung die reliefartige Behandlungsweise. Letztere Eigenart, auf welche bereits Courajod hingewiesen, wird zunächst dadurch bedingt, dass die Komposition nur auf die Betrachtung von einer Seite her berechnet ist, wobei der Leib des Pferdes dem Oberkörper des Mannes zum Hintergrunde dient. Aber auch die breite Entfaltung der Brustpartie des Bellerophon, das starke Zurücknehmen des rechten Armes hängt damit zu-

---

hebt (VII., pag. 141) und auch Bartolommeo Dei ihn als „di medaglie ottimo fabricatore" rühmt. Ueber den Gieſser Adriano, der sich ausserdem noch an zwei interessanten Bronzewerken als Verfertiger nennt, s. Bode im Jahrb. d. pr. Kunstsammlg. V, pag. 60 u. C. v. Fabriczy, Courrier de l'art 1885, pag. 412 f., welcher ihn mit dem von Milanesi aus einem Dokument von 1499 nachgewiesenen Skulptor und Gieſser Adriano di Giovanni de' Maestri für identisch hält und in der Gruppe einer Venus mit Cupido im Besitz des M. Sambon in Mailand Stilähnlichkeit mit dem Wiener Bellerophon erkennen will.

sammen, ja es fehlt so viel zu einer vollen Ausrundung der Gruppe, dass der Körper des Mannes sich fast 1 cm tief in den Leib des Rosses hineinsenkt — ein deutlicher Beweis, wie sehr Bertoldo an die Arbeit in Relief gewöhnt war.

Dem Bellerophon sehr nahe verwandt ist denn auch ein Werk, das auf Grund einer Notiz Vasaris [1]) schon längst dem Bertoldo zugeschrieben, durch die Wiener Gruppe seine unzweifelhafte Bestätigung als Arbeit unseres Meisters erhält: das Bronzerelief einer Reiterschlacht im Museo nazionale zu Florenz. Der Gedanke an eine Nachahmung der Antike drängt sich beim ersten Anblick dieses Bildwerkes auf. Nach Art antiken Sarkophagschmuckes sehen wir mehrere Figurenreihen in fast gleich starkem Hochrelief ohne jede perspektivische Andeutung des Schauplatzes, gewissermafsen raum- und luftlos übereinander geordnet. Rechts und links aber werden diese Figurenreihen von Idealgruppen eingeschlossen, wie sie an dieser Stelle als Eckmotive namentlich auf antiken Schlachtsarkophagen häufig erscheinen. Die Darstellung an der Vorderseite eines solchen liegt denn auch unzweifelhaft Bertoldos Bronzerelief zu Grunde; wir verdanken C. Robert den ersten Hinweis auf das in fast allen Einzelheiten übereinstimmende Exemplar im Camposanto zu Pisa, welches der Künstler allem Anschein nach als Vorbild benutzt hat [2]). Hier wie dort handelt es sich um den letzten Verzweiflungskampf einer Schaar barbarischer Krieger über ihren bereits zu Fall gebrachten Rossen gegen die von links hoch zu Ross heranstürmenden Sieger [3]). Die einschliessenden Gruppen werden von Victorien gebildet, welche mit einem Fufse auf der Schulter gekrümmt dasitzender

---

1) Vasari ed. Milanesi II., pag. 423.

2) Vergl. Meyers Künstler-Lexikon, II., pag. 720. Der Pisaner Sarkophag beschrieben bei Dütschke, I, n. 60, abgebildet bei Lasinio tav. CXII. CXIII. und danach in einer kleinen Zinkätzung Revue archéol. 1889, XIII, pag. 325. Dütschkes Meinung, dass die auffallend starken Beschädigungen des Reliefs der Vorderseite nur an gewaltsame Zerstörung durch menschliche Hand denken lassen, ist unzweifelhaft richtig Bertoldo muss den Sarkophag noch intakt gesehen haben, da er ihn sonst nicht zur Nachahmung hätte anreizen können. Sein Relief giebt also die Möglichkeit, die zerstörten Teile danach zu rekonstruieren. Meine Angaben im Folgenden stützen sich auf eine genaue Vergleichung der Photogr. des Bronzereliefs angesichts des Sarkophags in Pisa.

3) Vergl. die Vignette dieses Kap. nach Phot. Brogi.

Gefangener stehen und in der erhobenen Hand ein breites Bandeau hinter ihrem Rücken herabwallen lassen[1]). Neben den Gefangenen stehen, mit ihren Blicken einander zugewendet, links eine hohe Frauengestalt, welche die eine Hand auf ihre Brust legt, rechts ein bärtiger Mann, die Hände über dem Leib gekreuzt haltend[2]). Diese beiden Figuren wie die Gefangenen setzen den Fufs auf längliche am Boden liegende Schilde. Eine befriedigende Deutung der gesamten Darstellung wird sich trotz dieser bestimmt genug ausgesprochenen Besonderheiten kaum finden lassen — für Bertoldos Relief noch weniger als für sein antikes Vorbild. In letzterem ist wenigstens durch das charakteristische Kostüm der Gefangenen und Krieger angedeutet, dass es sich um eine Barbarenschlacht handelt, während diese Merkmale bei Bertoldo fehlen. Das Wahrscheinlichste dürfte sein, dass es ihm überhaupt nicht um die Darstellung eines bestimmten mythologischen oder historischen Vorganges zu tun war[3]).

In der Mitte des pisaner Sarkophagreliefs ist ein so umfangreiches Stück vollständig herausgeschlagen und auch der gröfste Teil der übrigen Figuren ist so stark zerstört, dass dem Entscheid der Frage, ob Bertoldo nicht blos in der allgemeinen Erfindung und Disposition seines Reliefs, sondern auch in den einzelnen Figuren und Motiven von seinem Vorbilde abhängig geblieben, sich die gröfsten Schwierigkeiten entgegenstellen. Jedenfalls verrät sein Werk ein lebhaftes Gefühl für architektonischen Aufbau und symmetrische Abgewogenheit der Komposition und erinnert in dieser Beziehung lebhaft an jene unter ähnlichen Einflüssen entstandenen Reliefs aus Donatellos mittlerer Periode[4]). Zu unterst bildet die Reihe der zu Fufs kämpfenden gewissermafsen die feste Basis. In der Reihe darüber tritt ein Mittelpunkt die ganze Darstellung beherrschend hervor: jene prächtige Kriegergestalt mit Adlerflügeln am Helm,

---

1) Dütschke hat dies irrtümlich für Andeutung einer Halle genommen.

2) Die Arme scheinen auch auf dem Sarkophag nicht vorn zusammengebunden, wie es D. angiebt.

3) Wickhoff (a. a. O., pag. 415), welcher den Pisaner Sarkophag noch nicht kannte, dachte an die Kämpfe um Ilion und Helena.

4) Vergl. oben pag. 72 ff.

ein Löwenfell um die Hüften, welche samt ihrem Rosse fast in voller Figur sich heraushebt, da die stark gekrümmte Haltung der beiden Kämpfer in der Reihe darunter den Blick auf sie freigiebt. Rechts und links davon füllen dann je ein Reiter die mittlere, je zwei aufrecht stehende Kämpen die untere Reihe; darüber aber spannt sich in flach geschwungenem Bogen die glänzende Kavalkade der obersten Reihe und schliefst so den lebendigen Kreis von Gestalten, welcher jenen Mittelpunkt umgiebt. Es scheint fast, als ob diese feinere Abwägung der zwischen den hochragenden Eckgruppen gleichsam aufgehängten Komposition erst von Bertoldo hineingebracht worden sei, dessen kleine Bronzetafel ja augenscheinlich von vornherein zu intimerer Betrachtung bestimmt war, als das Relief an der Vorderseite des Sarkophags[1]). Aber auch wenn er die wesentlichen Züge dort bereits vorgefunden hat, würde das Verständnis, mit welchem er sie herauszuarbeiten wusste, einen wichtigen Beitrag zu seiner Charakteristik liefern[2]).

Dass Bertoldo auch in anderer Beziehung mit Bewusstsein und in bestimmter Absicht von seiner Vorlage abgewichen ist,

---

[1]) Der Sarkophag h. 1,01, br. 2,37; das Bronzerelief h. 0,43, br. 0,99. Ursprünglich befand es sich im Pal. Medici über einem Kamin, wo man sonst Gemälde anzubringen pflegte. Vergl. das Inventar von 1492 bei Müntz a. a. O., pag. 84.

[2]) Die fein geschwungene obere Abschlusslinie der Figurensilhouette tritt auf dem Sarkophagrelief nicht so fühlbar hervor. Im Einzelnen enthält dieses manche Figuren, die Bertoldo weggelassen, während er an anderen Stellen einige dazugesetzt hat. Das Letztere ist in der rechten unteren Ecke der Fall, wo eine komplizierte Gruppe dreier über einander gestürzter Reiter (mit dem en face sichtbaren Pferdekopf) an Stelle einiger augenscheinlich weit einfacher bewegten Figuren getreten ist. Dagegen sind Reste von Vexillen (ein solches hielt wol die Victoria links, bei welcher Ansatzspuren eines Stabes über Hüfte und Schenkel hinweg sichtbar sind) bei B. unbeachtet geblieben; ein behelmter bärtiger nach rückwärts blickender Reiter ganz oben links fehlt bei B. Dem prächtigen nackten Kämpfer in der unteren Reihe links entsprechend sind auf dem Sarkophag nur Ansatzspuren zweier Füfse vorhanden, die aber weit enger bei einander stehen; der nach rechts sprengende Reiter über dieser Figur hatte den Kopf nicht zurückgewandt, sondern wie das Fragment seines Hinterkopfes beweist, nach vorwärts u. s. w. Interessant ist, dass ein erst im Anfang dieses Jahrhunderts gefundener Schlachtsarkophag in Villa Borghese in Rom (in der Vorhalle aufgestellt, n. 18), auf welchen Hr. Prof. Robert mich gütigst aufmerksam machte, eine ziemlich genau mit dem Pisaner Sarkophag übereinstimmende Darstellung enthält, während die Seitengruppen verschieden sind: hier stehen beiderseits je ein gefangener Barbar und eine Barbarin vor einem Tropaeum.

dafür liefert die Vergleichung sofort weitere Beweise. Die Gestalten auf dem Pisaner Sarkophag sind durchweg bekleidet. Die Gefangenen sowie die Kämpfer der unterliegenden Partei tragen Hosen, Schuhe, zum Teil auch lange Mäntel und Mützen und sind dadurch als Barbaren charakterisiert[1]); die siegreichen Reiter werden durch ihre Helme, Panzer, kurzen Kriegsmäntel und Riemenstiefel als Römer bezeichnet. Bertoldo hat diese ethnographischen Andeutungen, welche er nicht verstand, beseitigt und seine Figuren ganz nackt gebildet oder nur mit Helmen, leichten flatternden Mänteln, Tierfellen u. dergl. ausgerüstet. Wie unbefangen er dabei ganz allgemein auf eine möglichst hüllenlose Darstellung des menschlichen Körpers ausgieng, zeigen am deutlichsten die weiblichen Gestalten der Seitengruppen. Diese sind an dem Sarkophag gleichfalls mit langen faltigen Gewändern bekleidet; die Victoria links z. B., welche am besten erhalten ist, mit einem gegürteten Doppelchiton, welcher um die Hüften wie um die Füfse nach beiden Seiten breit auseinander flattert, während das linke Bein nackt daraus hervortritt. Bei der entsprechenden Figur Bertoldos ist die Anlage des Gewandes die nämliche, aber es fällt von den Schultern und der linken Brust weiter herab, der Ueberschlag fehlt und der Stoff schmiegt sich überall so eng an den Körper an, dass die Formen desselben wie unbekleidet hervortreten. Diese Umarbeitung des antiken Gewandmotivs, wobei ihm sicher gewisse Bacchantinnen- und Nymphenfiguren vorschwebten, hat Bertoldo aber nicht ohne Unklarheiten und Misverständnisse durchzuführen vermocht, welche für seine ganze spätere Gewandbehandlung verhängnisvoll werden sollten. Ueber dem linken Oberschenkel jener Victoria schiebt sich der Stoff des seitlich geknüpften Chitons so weit nach der Mitte hin zusammen, als ob das Bein nackt daraus hervortreten müsste; trotzdem zieht sich vom rückwärtigen Saum her über den Unterschenkel wieder eine starke Falte, so dass es nun in der Tat zweifelhaft bleibt, ob das Bein nackt oder bekleidet zu denken sei. Aehnliche auf Misverständnis oder Nachlässigkeit beruhende Unzuträglichkeiten in der Gewandung wiederholen sich bei zahlreichen anderen Figuren dieses

[1]) Nach Reinach (Rev. arch. XIII 326 n. 2) wären es eher Dacier als Gallier.

Reliefs[1]). Sie weisen darauf hin, dass die Abhängigkeit von antiken Vorbildern den Künstler zu einer klar durchdachten Behandlung der Gewänder nicht kommen liefs. Vielleicht dürfen wir auch den ungünstigen Einfluss des wirren Faltengeschlinges in Donatellos letzten Arbeiten darin erkennen. — Dieser unverstandenen Art der Gewandgebung entspricht auch die Behandlung des Nackten, in welcher Bertoldo so deutlich sein Hauptverdienst gesucht hat. Die entschiedenen Accente, welche er hier anschlägt, blenden wol bei oberflächlicher Betrachtung und rufen den Anschein einer Virtuosität hervor, welche an Verrocchio und Pollaiuolo erinnert. Die muskulösen Leiber der Krieger, die zarten Formen des weiblichen Körpers, die in allen möglichen Stellungen und Verkürzungen gebildeten Rosse vereinigen sich zu einem flott bewegten Gesamtbilde. Aber es bedarf nur eines genaueren Eingehens auf die Einzelheiten der Formenbehandlung, um eine konventionelle Mache zu erkennen, welche schliefslich ermüdend wirken muss. Alle Formen sind übertrieben dargestellt. Die faltenlos straffgespannte Haut legt sich ohne eine deckende und ausgleichende Fettschicht unmittelbar über Muskeln und Sehnen, welche polsterartig hervortreten. Die natürlichen anatomischen Verhältnisse sind bei dieser manierierten Betonüng bestimmter Muskelpartieen, wie am Hüftgelenk der Männer, der Brust- und Halsgegend der Rosse oft arg vernachläfsigt. Beinahe zur Karrikatur übertrieben erscheinen die Pferdeköpfe, denen offenbar antike Typen zu Grunde liegen, mit der gedrungenen Schädelform, der kurzen Wölbung des stark bemähnten Halses, wie sie etwa am Pferde des Marc Aurel oder auf dem berühmten Schlachtsarkophag von Ammendola erscheinen[2]). Aber

---

[1]) Die Victoria rechts ist genau ebenso behandelt. An dem Reiter rechts in der mittleren Reihe erscheinen Schulter und Brust wie unbekleidet, trotzdem deutlich der Mantel darüber hingeht. Der Reiter zu äusserst links trägt statt des Brustharnisches nur den unteren Teil des Panzers mit den Zaddeln, (wie der liegende Krieger rechts in der Beweinung an Kanzel R). Die Bekleidung der unteren Extremitäten ist meist auf ein um das Schienbein geschlungenes Tuch mit flatternden Enden zusammengeschrumpft. Der stehende Mann rechts trägt am l. Fufs deutlich einen Schuh, am r. sind trotz des auch hier angegebenen Schuhrandes die einzelnen Zehen deutlich ausgeprägt.

[2]) Eine Kopie des Marc Aurel von Filarete gelangte 1465 in den Besitz Pieros de' Medici. Vgl. hierzu Müntz a. a. O. p. 86. n. 1.

die widernatürliche Lage der Nüstern, die Längsspaltung von Stirn und Oberlippe, die übermäfsige Herausarbeitung des Superciliarknochens sind Zutaten des Nachahmers, welche ihn vom Studium der Natur noch weiter entfernt zeigen. Den Weg des individualisierenden Pferdeporträts, welchen Donatello in seinem Gattamelata-Standbilde beschritten, sehen wir hier bereits wieder verlassen zu Gunsten einer schematisierenden Bildungsweise, wie sie den meisten späteren Florentinern auf diesem Gebiete eigen gewesen zu sein scheint[1]).

Wie weit für Bertoldos Behandlung des Nackten bei Mensch und Tier insbesondere das Vorbild des pisaner Sarkophags mafsgebend gewesen, lässt sich bei dem Zustande des letzteren nicht mehr entscheiden. Wichtig aber ist, dass die Hauptzüge derselben auch in der Gruppe des Bellerophon, nur weniger in die Augen fallend, wiederkehren und so die Kontinuität seines Stils auf Werke ausdehnen, für welche eine so unmittelbare Anlehnung an die Antike nicht nachweisbar ist. Wir sehen auch hier einzelne Teile der Muskulatur mit fast anatomischer Deutlichkeit und nicht immer der Natur entsprechend ausgeprägt, Muskeln und Sehnen scharf unterschieden und in einer bereits konventionell gewordenen Manier bis zum Uebermafs angespannt. Das Hervortreten des Rippenschlusses als einer Reihe flacher rundlicher Erhöhungen, die volle Bildung der Brustwarzen, die polsterartige Hervorwölbung des äufseren schiefen Bauchmuskels über den Kamm des Hüftbeinknochens, die Längsfurchung des Unterschenkels durch den Wadenbeinmuskel, die breite Phalanx der Zehen dürfen als besonders charakteristisch hervorgehoben werden. — Auch im Typus der Köpfe herrscht entscheidende Uebereinstimmung. Sie zeigen bei der Statuette wie sämtlichen Figuren des Reliefs, die weiblichen nicht ausgenommen, ein im Sinne der römischen Antike gebildetes Profil mit kurzer gerader Nase, eckigem Kinn und tiefliegenden Augen unter flachgeschwungenen Brauen; der tiefe Sitz des Ohrs etwa in der Höhe der Oberlippe, mit flach

---

[1]) Vergl. hierüber H. Weizsäcker im Jahrb. d. pr. Kunsts. X. p. 170 f. Es ist bemerkenswert, dass jene seltsame Betonung des Augenhöhlenknochens sich ebenso am Pferd des Colleoni findet. Auch für andere von Weizsäcker hervorgehobene Züge des Verrocchio'schen Pferdetypus lassen sich in Bertoldos Relief Analogieen nachweisen.

nach hinten gezogener fast wagerecht liegender Muschel tritt als individuelles Merkmal hinzu.[1]) Das Haar ist dicht, aber kurz und stark geringelt, und bildet so einen deutlichen Gegensatz zu der Manier der Haarbehandlung, welche wir als diejenige Donatellos und Bellanos bereits kennen gelernt haben.

Werfen wir nun einen Blick auf die Kanzeln von S. Lorenzo. Das Thema „Der Mann mit seinem Ross", welches Bertoldo in den bisher besprochenen Werken behandelt, kehrt ja auch hier an bedeutsamer Stelle wieder. Wir haben gesehen, dass die Eckgruppen der Rossebändiger so entscheidenden Einfluss auf die Komposition des dazwischen sich hinziehenden Puttenfrieses ausgeübt, dass sie nur von einem und demselben Künstler erfunden sein können. Der stilistischen Vergleichung stellt nun freilich der so sehr verschiedene Mafsstab Hindernisse in den Weg, aber ein äusseres Moment kommt zu der Uebereinstimmung in dem vom Bertoldo offenbar bevorzugten Motiv hinzu: auch die Rossebändiger an den Kanzeln sind mit einer Keule bewaffnet, wie Bellerophon und sämtliche Krieger des Reiterkampfes.[2]) Dies kann nur auf einer besonderen Gewohnheit des Künstlers beruhen, denn auf dem pisaner Relief lassen sich, wie auf sämtlichen Schlachtsarkophagen, nur Schwert und Lanze als Waffe konstatieren, und für einen Rossebändiger vollends dürfte die Keule eine sehr ungewöhnliche Wehr sein. — Auf der Umarbeitung antiker Vorbilder beruhen wie das Reiterrelief aber auch die Puttenscenen des Kanzelfrieses und der Sinn für klare Gliederung, symmetrische Anordnung, welchen wir dort zu bemerken glaubten, tritt auch hier deutlich zu Tage. Für solche zierliche

---

[1]) Es ist beachtenswert, dass entscheidende Züge dieses Typus sich bereits in dem Kopfe des h. Franciscus unter den Altarstatuen des Santo in Padua finden (Vgl. oben S. 95 Anm.). Auch die Bildung der Hände dieser Statue mit ihren langen schmalen Fingern zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit denen der beiden stehenden allegorischen Figuren in dem Reiterkampf. Als der Franciscus entstand, mag sich Bertoldo als Lehrling in der Werkstatt Donatellos befunden haben; er kann aber auch die Statue selbst oder ihr Modell, das sich im Besitz Bellanos befand, in Padua studiert haben, wohin ja die erste Notiz über den Bellerophon gleichfalls verweist.

[2]) Die Vergleichung bezieht sich zunächst auf die Vorderseite; die Ausführung auch der Rossebändiger an den Nebenseiten ist bereits oben S. 189 dem Bellano zugewiesen worden.

Dekorationsstücke konnte Donatello in der Tat keinen geeigneteren Mitarbeiter finden, als seinen Schüler Bertoldo.

So verstehen wir nun auch, wie dieser Künstler gerade auf dem Gebiete der Kleinkunst, namentlich der Medaillen und Plaketten, besonderen Ruhm zu gewinnen vermochte. Hier galt geschickte Verwertung antiker Motive, Eleganz und Zierlichkeit der Ausführung den Zeitgenossen wol am höchsten und in diesen Dingen war Bertoldo Meister. Die mit seinem Namen bezeichnete Medaille auf Sultan Mahomet II. ist für ihn charakteristisch[1]). Sie zeigt auf der Vorderseite das Profilbildnis des Sultans — eine unselbständige Leistung, denn sie stimmt in der Wiedergabe der Züge wie in allen Einzelheiten der Gewandung so genau mit der Medaille und dem Tafelbilde des Gentile Bellini[2]) überein, dass sie wol mit Sicherheit als eine Kopie dieses nach dem Leben geschaffenen Porträts bezeichnet werden darf. Nur vermag uns Bertoldo den gewaltigen Kriegshelden und Despoten nicht so glaubhaft zu machen, wie der venezianische Meister oder wie gar der unbekannte Medailleur Constantius in seinem grofsartigen Idealkopfe[3]). Die Rückseite weist eine allegorische Darstellung nach Art eines römischen Triumphzuges auf. Ein geschmückter Wagen wird von zwei galoppierenden Rossen nach rechts gezogen; auf einem noch über dem Wagenrand sich erhebenden Piedestal steht eine nackte Jünglingsfigur mit flatterndem Mantel, Schuhen und Leibgurt.. In der Linken hält sie eine kleine Figur (Victoria?) empor, mit der Rechten fasst sie ein Seil, das drei gekrönte nackte Frauen umschlingt, welche hinter ihr im Wagen stehen und durch die Inschriften Gretie, Trapesunty, Asie näher bezeichnet werden. Die Rosse vor dem Wagen führt ein nackter behelmter Mann, welcher ein Tropaeum auf der Schulter trägt; um den Leib hat er einen ähnlichen Gurt geschlungen, wie der Mann auf dem Wagen, mit

---

[1]) Die Literatur zusammengestellt bei Frimmel a. a. O. p. 93. Abgeb. in Lichtdruck bei Friedländer Jahrb. d. pr. Kunsts. III. Tf. 32 und das bessere Exemplar des Cabinet Armand bei Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance V. pl. VIII. 2. —

[2]) Abgeb. Heiss, a. a. O. Titelbild und pl. IX., 1. Friedländer II. Tf. 17. —

[3]) Heiss a. a. O. pl. IX. 2 X. 1. Friedländer III. Tf. 38.

hinten nachflatternden Enden. Im unteren Abschnitt sind beiderseits von der Inschrift OPVS bERTOLDI FLORENTINI SCVLTORIS zwei nackte Figuren, ein Mann mit Dreizack und eine Frau mit Füllhorn einander gegenüber gelagert[1]).

Das Schema dieser aus antiken Motiven zusammengesetzten allegorischen Darstellung kehrt noch zweimal auf Schaumünzen derselben Zeit wieder und wir dürfen kein Bedenken tragen, auch diese Stücke für Bertoldo in Anspruch zu nehmen. Schon der Umstand, dass hier unter allen bekannten Renaissancemedaillen allein das Rund in ein gröfseres und ein kleineres Segment geteilt ist, die beide bildlichen Schmuck aufweisen, ist entscheidend. So sehen wir auf einer Plakette des Berliner Museums, welche sich als Revers einer Medaille herausstellt, den Triumph der Keuschheit allegorisiert[2]), und ein ähnlicher Sinn liegt jedenfalls der Darstellung auf einer Medaille zu Grunde, deren Avers das Profilporträt der Leticia Sanuto M(atrona) Veneta trägt[3]). Die Anordnung nach rechts mit den galoppierenden Rossen, dem vorauseilenden Lenker, dem Wagen von antiker Form, den Figuren oder Symbolen im unteren Abschnitt ist jedesmal die gleiche[4]). Die auf dem

---

[1]) Der Sinn der Allegorie kann nicht zweifelhaft sein: Mars geleitet den Triumphwagen, auf welchem der Sultan als antike Idealgestalt mit der Figur des Siegs in den Händen steht, die bezwungenen Reiche an der Fessel haltend. Die Figuren im Abschnitt bezeichnen ihn als Herrscher über Land und Meer. Der Grundgedanke ist also der selbe, wie auf dem grofsen Kameo (denn ein solcher ist doch gemeint), der auf Mantegnas Triumphzug am Wagen des Caesar (Braun Phot. n. 9) aufgehängt ist: Sieger zu Wasser und zu Lande. — Als Mars wird die Figur vor den Pferden erwiesen durch die Umschrift einer Medaille des Christoforo di Geremia, wo ganz die nämliche Figur erscheint. Friedländer II. Tf. 22. Es ist der Typus des Mars Gradivus (Preller, Röm. Mythologie I. 348), wie er auf antiken Münzen und geschnittenen Steinen (z. B. Mus. Florent. I. 64. 1.) häufig vorkommt.

[2]) Katalog von Bode und Tschudi n. 707. Die von Einigen dem Bertoldo zugeschriebene n. 708 derselben Sammlung „Bellerophon die Chimaira tötend" scheint ihrem Stil nach kaum hierher zu gehören.

[3]) Heiss a. a. O. V. p. 78. pl. X. 2. Die vorgespannten Einhorne bezeichnen wol auch hier die auf dem Wagen fahrende Frau als Pudicitia: doch ist die Prägung sonst zu undeutlich, um eine genauere Erklärung zu ermöglichen. Die Kartusche im unteren Abschnitt, deren Inschrift Heiss Decus M(atronarum) V(enetarum) liest, wird von zwei Genien in einer Weise gehalten, welche bereits an die Rüpel Michelangelos erinnert.

[4]) Dieser Typus wirkt fort in Medaillen des Niccolo Fiorentino. Vgl. Heiss a. a. O. pl. II, 4.

Wagen tronende Frau der Leticiamedaille gleicht genau derjenigen auf der Berliner Plakette. In der sehr charakteristischen Gestalt der Rosse mit ihren kurzen geschwollenen Leibern, dicken Hälsen und kleinen Köpfen sowie in der Figur des Vorläufers stehen sich dagegen die Plakette und die Mahometmedaille besonders nahe; hier erinnern auch einzelne Besonderheiten in der Gewandung an das Reiterkampfrelief. Nach Komposition und Durchführung muss jedenfalls die Plakette als das vollendetste unter diesen drei Stücken bezeichnet werden, während die Darstellung der Leticiamedaille in ihrer Ueberhäufung den Eindruck der verhältnismäfsig frühesten Entstehung macht.

Genauere Zeitbestimmungen sind nur für die Mahometmedaille zu ermöglichen, die nicht vor Bellinis Porträt (1479) und schwerlich nach dem Tode des Sultans (1481) entstanden sein kann. Die nähere Beziehung Bertoldos zu Venedig, welche sie uns ebenso wie die Medaille der Leticia Sanuto bezeugt, fällt also nur wenig früher als jener Auftrag für den Santo zu Padua (1483). Ungesucht mehren sich die Hinweise, die uns um 1480 einen lebhaften Verkehr zwischen Florenz, Padua und Venedig auf dem Gebiete der Kunst annehmen lassen. —

Den Medaillenbildern schliesst sich nach Stil und Erfindung zunächst ein bekannter kleiner Bronzefries im florentiner Nationalmuseum an, der lange Zeit für ein Werk Donatellos selbst gegolten hat, aber bereits von Tschudi mit vollem Recht für Bertoldo in Anspruch genommen worden ist[1]). Er stellt einen Zug tanzender Putten vor einem Wagen dar, welcher von anderen Putten gezogen und geschoben dem alten Bacchusdiener Silen zur Ruhestätte dient. Behaglich hat er sich, unter dem Kopf einen Weinkrug, darauf ausgestreckt und lässt sich von einem bocksfüfsigen Panisken, den er in seinen Armen hält, mit einer Traube füttern, während ein anderer Panisk ihm das weinschwere Haupt stützt und ein Putto ihn mit einer Schlange zu kitzeln versucht. Andere sitzen musicierend auf der Deichsel des Wagens, zwei aufgezäumte Putten, von einem Panisken gelenkt, dienen als Gespann. Ihnen voraus eilt wiederum ein Vorläufer, welcher in dem Reigen der Tanzenden Platz zu

---

[1]) Don. e la crit. mod. p. 29. — Photogr. Alinari 14530/1.

machen sucht. Er trägt wie auch die Tänzer alle in der einen Hand eine Weintraube, in der anderen den Diamantring, die Impresa der Medici, und an einem Reifen im Haar befestigt die drei Straussenfedern, welche bereits Cosimo in die Familiendevise aufgenommen hatte. Mit den gleichen Insignien ist auch der Wagen geschmückt, und in dem Ornament an der Seitenfläche des Kutschersitzes dürfen wir vielleicht den Falken mit dem Diamantring erkennen, die persönliche Impresa Pieros de' Medici. — So bewegt sich die Darstellung zwar durchaus in den Formen der Antike, aus welcher ihr sicherlich ein bestimmtes Werk zum Vorbild gedient hat, bedeutet aber trotz aller mythologischer Einkleidung doch kaum etwas anderes als eine zierliche Huldigung für das Haus der Medici, ja vielleicht eine den Teilnehmern allein einst verständlich gewesene Reminiscenz an eines jener glanzvollen Fest- und Tanzspiele, wie sie der prachtliebende Lorenzo namentlich zu veranstalten liebte.

Der Arbeitsweise des Medailleurs entspricht auch in diesem liebenswürdigen und vollendet durchgeführten Werk, das heute in schönster bläulicher Patina erglänzt, das ganz flache, zarte Relief, wobei er immerhin die Konturen energisch herausarbeitet, ja stellenweise durch leichte Unterschneidung der Ränder noch besonders zu betonen sucht. Die Vorliebe für stark verkürzte, gewundene Bewegungen äussert sich gleichfalls, ja einzelne der tanzenden Putten gleichen genau den Figuren, welche dort vor den Rossen einherlaufen. Für die lederartige Glätte der Epidermis und die Eigenarten der Anatomie, die hier allerdings nur mit löblicher Zurückhaltung auftreten, darf auf die Reiterschlacht und den Bellerophon verwiesen werden; dort finden sich auch die ersten Ansätze zu der eigenartig krausen, auf diftelige Arbeit im weichen Wachs zurückgehende Lockenbildung, welche uns an den Putten des Silenfrieses so sehr charakteristisch entgegentritt. Der ganze Complex aber dieser stilistischen Merkmale leitet uns nun von der bisher betrachteten Gruppe rein antikisierender Arbeiten Bertoldos zu einer anderen hinüber, welche ihrem gegenständlichen Inhalt nach den Reliefs unserer Kanzeln bei weitem näher steht: es sind zwei Darstellungen der B e w e i n u n g C h r i s t i im Museo nazionale zu Florenz.

Die erste derselben, eine quadratische B r o n z e t a f e l mit Christus zwischen den Schächern und acht stehenden Figuren —

darunter S. Hieronymus und S. Franciscus — am Fusse der Kreuze[1]) ist früher erst Donatello, dann Antonio Pollaiolo und Agostino di Duccio zugeschrieben worden, worauf Tschudi zuerst Bertoldo als ihren Urheber genannt hat[2]). Die Vergleichung mit den bisher betrachteten Werken dieses Künstlers lässt uns denn auch über die Richtigkeit dieser Benennung keinen Zweifel.



Beweinung unter dem Kreuze von Bertoldo, Florenz, Museo nazionale.

Wie das Reiterrelief und der Silensfries war auch dieses Reliet augenscheinlich zur Verwendung als eine Art von Wandschmuck in einem der Paläste oder Landhäuser der Medici bestimmt[3]);

[1]) Vergl. unsere Zinkätzung im Text nach Phot. Alinari.

[2]) Don. e la crit. mod. p. 29.

[3]) Aufgeführt im Inventar von 1492 (Müntz a. a. O. p. 85): Una storietta di bronzo di br. 1 per ogni verso, entrovi uno Christo crucifixo in mezzo di due

die Glätte der Arbeit teilt es mit jenen Zierstücken. Auch die Auffassung und der Stil bleiben in gewissem Sinne dekorativ; das tragische Pathos, welches Donatello in die Behandlung des Stoffes eingeführt, ist durch ein unverkennbares Streben nach Eleganz und Zierlichkeit versüfslicht. Bei aller scheinbaren Aufgeregtheit der Stimmung waltet doch ein vorsichtiges Abwägen der Komposition, das beinahe an ein Altarbild Peruginos erinnert. In gleicher Reihe sind die Figuren der Trauernden nebeneinandergestellt und ihre gegenseitige Responsion ist deutlich fühlbar gemacht. Die Paare an den Flügeln der Reihe entsprechen einander im Motiv ihrer Bewegung, nur dass die beiden Figuren rechts vom Rücken gesehen werden. Maria und Johannes wiederholen die Gebärde des Händeringens und die beiden Klagefrauen, welche den Platz unmittelbar am Kreuze Christi einnehmen, halten ausgeraufte Büschel ihres Haupthaares in Händen. Donatelleske Motive also liegen zu Grunde, aber das Uebertriebene seines Empfindungsausdrucks wird bereits mit Bewusstsein als Reizmittel angewendet. Der tänzelnde Schritt der stehenden Klagefrau, die unruhige Beweglichkeit der knieenden, welche im nächsten Augenblick wieder emporspringen zu wollen scheint, um das Schauspiel ihres Schmerzes von neuem zu beginnen, wirken genau ebenso unwahr, wie die vom Rücken gesehene Frau, welche in stürmischer Bewegung sich um die Achse ihres eigenen Körpers dreht[1]). Solche Bravourfiguren kennen wir bereits von Bertoldos Medaillen her; aber auch die Art der Gewandbehandlung findet hier und auf dem Reiterkampfrelief ihre schlagendsten Analogien. Die bauschigen, schweren Mäntel der Frauen, ihre antiken, seitlings geknöpften Chitone mit den auffliegenden Säumen, die florartige Dünnheit der Stoffe, das ganze künstliche, effectvolle Arrangement ist nur die Weiter-

---

ladroni con otto fighure a piè. Vasari erwähnt es wahrscheinlich (II 417) als Werk Donatellos. — Vier Nagellöcher im oberen Teil dienten zum Aufhängen der Tafel. Der Holzrahmen, welcher sie jetzt umgiebt und kleine Teile der äussersten Figuren bedeckt, ist nicht alt. — Das Relief ist 61 cm hoch und breit.

[1]) Dem Kenner wird es nicht entgehen, dass hier die bekannte „laufende Frau“ welche gewöhnlich einen Korb oder ein Bündel auf dem Kopfe trägt, eine stereotype Figur der florentiner Freskomaler, zu Grunde liegt.

entwickelung jenes Gewandstils, den die allegorischen Figuren des Reiterreliefs aufweisen. Das Bestreben, die Formen des Körpers unter der Gewandung hervortreten zu lassen, macht sich in einer bei heiligen Frauen wenig angemessenen Weise geltend. Die Behandlung des Anatomischen, wie wir sie an den Gekreuzigten und dem h. Hieronymus beobachten können, gleicht genau derjenigen auf dem Hochrelief; für die charakteristische Bildungsweise der Füfse mit ihrer breiten Zehenreihe, für die ebenso eigentümliche krause, flattrige Haar-



Beweinung Christi von Bertoldo. Florenz, Museo nazionale

behandlung, für die virtuose Art der Verkürzung endlich bietet der Kinderfries ausreichende Analogien. Ohne Zweifel haben wir in der Beweinung am Kreuze den Stil Bertoldos in seiner scharf ausgeprägten persönlichen Eigenart vor uns; für das Mafs seines Könnens bleibt dieses Werk wie kein anderes bezeichnend.

Leicht reiht sich daher auch die letzte Arbeit an, die wir ihm mit Sicherheit noch zuschreiben dürfen: eine zweite Darstellung der Beweinung auf einer Bronzeplakette, von welcher Exemplare sich im Louvre und im florentiner Nationalmuseum

finden[1]). — Hier ruht der Leichnam Christi im Schoſse der Mutter, an Kopf und Füſsen von zwei knieenden Frauen unterstützt, während drei andere die Klage erheben und zwei bärtige Männer, mit den Kreuzesnägeln und der Dornenkrone in Händen, trauernd dabei stehen. Bei aller Flüchtigkeit, mit welcher die kleine Arbeit, wol ein Bronzeabguss nach einer Modellskizze, durchgeführt ist, sind die Merkmale der selben Hand, welche die gröſsere Tafel geschaffen, unverkennbar. In der Komposition wieder ein Streben nach strenger Symmetrie, in der Gewandbehandlung die gleiche Manier der luftigen Kleider und shawlartig drapierten Ueberwürfe, in der Wiedergabe des Haars vor allem die ganz eigenartige strähnige Bildung, mit den flatternden Lockenspitzen, welche züngelnden Flämmchen gleichen, neben kurzlockigen krausen Bärten; die ganze Behandlungsweise des Nackten, endlich die Proportionen und Verkürzungen weisen gleichfalls auf Bertoldo hin. — Mit diesem Werk haben wir auch wieder den Anschluss an die Kanzeln in S. Lorenzo erreicht: denn es steht sichtlich unter dem unmittelbaren Einfluss des Beweinungsreliefs an Kanzel R. Wie dort ruht auch hier der schlaffe Leichnam auf den spitz vorgestreckten Knien der Madonna, hängt der rechte Arm schlaff zur Erde hinab und umfängt Maria den Leib mit ihren Armen, während eine andere Frau liebevoll das Haupt unterstützt. Das Arrangement des Mantels auf dem Kopf der Madonna ist das gleiche, wenn auch auf der Plakette bei weitem roher, das Motiv der Frau links, die sich mit zurückgeworfenen Armen über den Toten beugt, ähnelt sehr dem der Klagefrau rechts auf dem Kanzelrelief: endlich gleicht der Mann mit den Kreuzesnägeln in der Hand neben dieser Frau so genau demjenigen der Plakette, dass unsere Vermutung,

---

[1]) S. unsere Zinkätzung nach Phot. Alinari. Die Plakette wird nach dem Vorgang des Cicerone von Molinier (Les plaquettes etc. n. 83) ebenso wie das vorhergehende Werk dem Agostino di Duccio zugeschrieben. Die bei ihm (n. 85. 86) unter Bertoldos Namen verzeichneten Darstellungen der Grablegung und Beweinung an dem Bronzetabernakel in Venedig haben wiederum mit diesem nichts zu schaffen. Es sind spätere abgeleitete Typen, etwa in der Art des Andrea Riccio ausgeführt. Ueber Molinier n. 87. 88 vergl. Tschudi im Allg. Künstlerlex. III 720

Bertoldo habe diese Figur in Donatellos Komposition hineingesetzt, wiederum ihre Bestätigung findet[1]).

So schliesst die Plakette mit der Beweinung zunächst den Kreis unserer Betrachtung, indem sie einerseits zu den Arbeiten gehört, welche Bertoldo auf Grund seiner beglaubigten Werke zugeschrieben werden müssen, andererseits eine unmittelbare Abhängigkeit seines Schaffens von den Reliefs der Kanzeln bezeugt. Bertoldo benutzt — so viel ist hiernach sicher — Motive aus der Beweinung an Kanzel R für einen neuen Entwurf, den er aber schon in seiner eigensten Manier der Formenbehandlung anlegt, also zu einer Zeit, da sein Stil zur Reife entwickelt war. Bezüglich seines Anteils an den Reliefs der Kanzeln aber, der Grablegung, des Laurentiusreliefs, sowie einzelner Figuren in Donatellos Beweinung, die wir ihm zuschreiben müssen, haben wir im Gegenteil den unentwickelten, schüchternen und schülerhaften Charakter der Arbeit bereits hervorgehoben. Es dürfte uns also nicht wundern, wenn diese Jugendarbeiten mit jenen offenbar weit späteren Leistungen, der Beweinung im Bargello, dem Silenszug, dem Bellerophon nur geringe Verwandtschaft aufwiesen. Der Stil Bertoldos hat nach dem Tode Donatellos augenscheinlich eine gründliche Umwandlung erfahren. Wenn sich trotzdem gewisse Einzelzüge der Behandlungsweise in beiden Gruppen seiner Arbeiten, der früheren wie der späteren, übereinstimmend nachweisen lassen, so dürfte dies genügen, um die Ueberzeugung von der Autorschaft eines und desselben Künstlers auch von dieser Seite zu schützen. Solche Uebereinstimmung findet aber statt zunächst in der Vorliebe für eine ganz flache Anlage des Reliefs, und in der hiervon bedingten Manier, die Innenpartien der Gewänder und Körper zum Teil durch kräftig eingegrabene Strichzeichnung zu geben, welche schon an der Grablegung auftritt, in der Plakette und dem Relief in Bargello wiederkehrt. Die Umrisse der Gestalten liebt Bertoldo im Gegensatz zu dem Figurengeschiebe in Donatellos letzten Reliefs bereits auf seiner Grablegung in möglichst scharfer Silhouette herauszuarbeiten; in den späteren Werken wird dieser elegante Kontur, oft noch durch eine leichte Unterarbeitung der Ränder verdeutlicht, für

[1]) Vgl. oben S 135.

ihn ein Hauptwirkungsmittel. In der Bildung der Köpfe zieht er einen breiten, ausgerundeten Schädelbau vor, in Verbindung mit verhältnismäfsig kleinen Proportionen der Gesichtsteile, so dass Augen, Mund und Nase im Gesamtprofil des Kopfes wenig zur Geltung kommen. Eine bauschige Mütze, wie bei mehreren Figuren der Kanzelreliefs, oder lockige Haarmassen verstärken oft noch das Uebergewicht der Schädelpartie. Man vergleiche daraufhin die Profilköpfe der Träger in der Grablegung mit dem linken Schächer der Beweinung, den Christus oder Johannes der letzteren mit dem über den Leichnam gebeugten Alten dort, und wiederum mit dem Alten, der die Kreuzesnägel in Händen hält auf der Plakette und in dem Beweinungsrelief der Kanzel.

Steht die Grablegung, abgesehen von solchen stilistischen Einzelheiten, in ihrer Kompositions- und Empfindungsweise noch ganz unter dem Einflusse Donatellos, so macht sich, wie wir oben gesehen haben, in der Jünglingsfigur des Laurentiusreliefs, sowie in den Puttenfriesen bereits dasjenige Element geltend, welches für alle übrigen Arbeiten Bertoldos als das herrschende betrachtet werden muss: das Streben nach formaler Schönheit, nach graziöser Bewegung und Drapierung der Gestalten, sowie nach einer gefällig abgerundeten Komposition. Zur Anregung, ja in vielen Fällen nachweislich zum unmittelbaren Vorbild dienten ihm hierbei die Werke griechisch-römischer Kunst, namentlich der antiken Kleinkunst, welche so zahlreich im Besitz der Medici sich befanden. Bei dem vertrauten Verhältnis, in welchem der Künstler offenbar zu diesem Hause stand, bedarf es nicht einmal der Erinnerung an den Posten eines Aufsehers über die Antikensammlung im Garten vor S. Marco, welchen Bertoldo ja erst in hohem Alter bekleidet haben soll: wir dürfen annehmen, dass er Zeit seines Lebens mit den Kunstschätzen im Palast und in den verschiedenen Landhäusern der Medici innig vertraut war, ja dass er wol in direktem Auftrage seiner Gönner ihnen so häufig die Motive seiner eigenen Schöpfungen entnahm. Es wird der Wirklichkeit nicht allzufern bleiben, wenn wir uns Bertoldo als eine Art Hofkünstler des reichen und mächtigen Hauses vorstellen: sowol die spärlichen Nachrichten über sein Leben, wie der Charakter seines Stils entsprechen einem derartigen Bilde von

diesem Meister, das ihn weniger aus eigenem schöpferischen Drange und tiefer Empfindung heraus tätig zeigt, als vielmehr bestrebt, durch Anmut zu erfreuen, durch Schwung und Zierlichkeit dem Auge wolgefällig zu wirken[1]).

Nur so lange man blos einzelne Züge von Bertoldos Stilweise ins Auge fasst, wird man daher ein Werk wie sein Beweinungsrelief mit den Arbeiten des Agostino d'Antonio di Duccio oder gar des Antonio Pollajuolo in Beziehung bringen können. Nach dem Gesamteindruck der bisher betrachteten Arbeiten zeigt Bertoldo vielmehr Eigenart genug, um trotz mancher Verwandtschaft in Aeusserlichkeiten von jenen beiden Künstlern sicher unterschieden zu werden. Duccio kennen wir zunächst nur als Terrakotta- und Marmorbildner, und der Stil seiner Reliefs, insbesondere die manierierte Gewandbehandlung der zahlreichen Idealfiguren in Rimini und Perugia, ist fühlbar genug auf den Marmor berechnet, in welchem er hauptsächlich zu arbeiten gewohnt war. Trotz aller scheinbaren Aehnlichkeit, welche der gleiche Manierismus in Bertoldos Gewandbehandlung erzeugt, ist daher bei näherer Vergleichung doch keine Uebereinstimmung zu finden; Bertoldo arbeitet eben stets im Hinblick auf den Bronzeguss und deshalb weit schärfer und bestimmter in allen Details.

---

[1]) Ich meine, dass diesem Gesamtbilde des Mannes gegenüber auch die letzten Zweifel darüber, dass nur Bertoldo die Puttenfriese der Kanzeln geschaffen haben könne, — was neuerdings auch Bode Jahrb. d. pr. Kunsts. XI. 98 f. bestreitet — schwinden müssen. Gerade die treffende Schilderung von dem Putto Donatellos, welche Bode gegeben hat, zeigt, wie tiefgehend der Unterschied zwischen dem hier auftretenden Puttentypus und dem von Donatello geschaffenen ist. Wo Donatello Putten zu Trägern einer Handlung macht, da sind es entweder, wie am Tabernakel von S. Peter, fromme christliche Flügelknaben, welche anbetend das Heiligtum verehren, oder jene derben, lustigen Gesellen, wie sie an den Brüstungen der Kanzel von Prato oder der Orgelbühne des florentiner Doms ihr Wesen treiben. Dieser Eindruck herrscht auch vor, wo er sie ganz im antiken Sinne parodistisch verwendet, wie in den Sockelreliefs der Judithstatue. Stets geht ein geistvoll lebendiger, höchst subjectiver Zug durch seine Puttendarstellungen; sie sind immer nur Mittel zum persönlichen Empfindungsausdruck. Weit zahmer und ganz unpersönlich geben sich die Putten an den Kanzeln; sie sind ihrem Wesen nach antik geblieben, ein unassimilierter Bestandteil der Gesamtdekoration. Wie die Eroten auf den Medaillen und dem Silensfriese Bertoldos haben auch sie den Charakter anmutig heiterer Kindlichkeit bewahrt. Dass sie geflügelt sind, wie die Putten Donatellos stets, kann nicht in's Gewicht fallen, denn dies ist auch auf den Medaillen Bertoldos beibehalten.

Der Typus der Köpfe, die Bildung des Haars, der Schnitt von Händen und Füfsen ist vollends abweichend. — Um mit Antonio Pollajuolos genialem Naturalismus in Beziehung gebracht zu werden, ist dagegen Bertoldos Manier wieder zu glatt und elegant, zu wenig frei und zu wenig auf selbständige Naturbeobachtung gegründet. Der bezeichnete Stich Pollajuolos und die kleinen Bronzen im Bargello machen den Unterschied namentlich in der Behandlung des Nackten deutlich genug: mit den Leibern, welche Pollajuolo bildet, verglichen sind Bertoldos Gestalten trocken und unlebendig, trotz ihrer übertriebenen Einzelarbeit in Darstellung der Muskulatur und des Knochengerüstes.

Weit näher als diesen florentinischen Meistern steht Bertoldo sicherlich einem nach Herkunft und Namen noch unbekannten Künstler, auf den eine unter sich verwandte Gruppe kleinerer Arbeiten zurückgeführt wird, ja der vermutungsweise bereits mit Bertoldo selbst identifiziert worden ist. Dahin gehört zunächst ein unbemaltes Thonrelief der berliner Sammlung mit einer antikisierenden allegorischen Darstellung, deren Sinn noch zu enträtseln bleibt;[1]) ferner eine gröfsere Bronzeplakette des South-Kensington-Museums, eine Götterversammlung darstellend, deren Hauptpersonen die einander gegenübersitzenden Merkur und Vulkan, sowie in der Mitte stehend die geflügelte, nackte Venus bilden[2]). Daran reiht sich eine Anzahl von Plaketten mit ähnlichen antikisierenden Darstellungen, welche zuerst von Molinier als Arbeiten des „Meisters der Orpheussage" zusammengestellt worden sind, ohne dass sie aber mit den schönen grofsen Rundplaketten, welche verschiedene Scenen dieser Sage behandeln, eine unmittelbare Verwandtschaft aufwiesen[3]). Allen diesen Arbeiten sind gewisse Eigentümlichkeiten gemeinsam, welche sich bis zu einem bestimmten

---

[1]) S. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. XI. Amtl. Bericht p. 2. Der Darstellung wird hier ein bacchischer Charakter beigelegt.

[2]) S. die Bemerkung zu No. 798 des Katalogs von Bode und Tschudi. Das berliner Museum besitzt von der Plakette eine galvanoplastische Nachbildung. Die gleiche Darstellung ist bemerkenswerter Weise auf Carpaccios „Rückkehr der Gesandten" (Ursulalegende) als Wandschmuck an dem Palast im Hintergrunde angebracht.

[3]) Vergl. Molinier, Les plaquettes II. p. 95.

Grade der Stilweise Bertoldos nähern. Besonders auffällig ist die Vorliebe für symmetrische Anlage der Komposition, wie sie namentlich auf der londoner Plakette hervortritt, sowie die gewundene Bewegung der einen Frauengestalt auf dem Thonrelief, welche an ähnliche nur noch heftiger bewegte Figuren Bertoldos erinnert. Die Form einzelner Waffenstücke und Attribute gleicht denen auf Bertoldos Medaillen und die streng im Sinne der Antike empfundene glatte und knappe Gesamthaltung würde allenfalls mit seiner Weise zu vereinbaren sein. Dagegen fehlen alle spezielleren Merkmale seines Stils, wie wir sie glauben aus seinen sicheren Leistungen herausgearbeitet zu haben; sowol die Haarbehandlung, für deren Vergleichung das Thonrelief genügende Anhaltspunkte giebt, als die Bildung der Körperformen, insbesondere die Innenzeichnung der Muskulatur, weisen keine Spur von jenen stilistischen Besonderheiten auf, welche wir zum Teil von den Kanzelreliefs bis zur Beweinung im Bargello hindurch verfolgen konnten. In der Entwickelung Bertoldos, so weit wir sie übersehen können, ist für diese Gruppe von Arbeiten kein Platz, an dem sie sich ungezwungen einfügen könnten. Sollte nicht eher die im berliner Katalog bereits angedeutete Zurückführung dieser Arbeiten auf einen Künstler oberitalienischer Herkunft das Richtige treffen, da ja doch die weitaus gröfste Mehrzahl der unter dem sichtlichen Einfluss ähnlicher antiquarischer Liebhaberei entstandenen Werke der Kleinkunst nachweislich in den Schulen von Padua, Venedig, Mantua und anderer oberitalienischer Städte gearbeitet worden ist? Die Annäherung an gewisse Stilelemente bei Bertoldo würde sich dann einfach genug durch die enge Beziehung erklären, in welcher dieser selbst zu oberitalienischer, insbesondere paduanischer Kunst gestanden hat. Durch den Gang unserer Untersuchung ist uns die Annahme eines solchen Einflusses schon mehrfach nahe gelegt worden, sie darf bei einem unmittelbaren Schüler Donatellos wol Bedeutung genug beanspruchen, um hier noch einer weiteren Begründung unterzogen zu werden.

Die Teilnahme Bellanos von Padua an den Arbeiten für die Kanzeln in S. Lorenzo, welche wir glauben nachgewiesen zu haben, die Wahrscheinlichkeit eines Aufenthalts Bertoldos in Padua besagen in dieser Hinsicht noch nicht alles. Lassen

sich doch bereits die Beziehungen zwischen Donatello und Mantegna nicht, wie man gewollt hat, mit chronologischen Hinweisen allein abmachen. Die Fäden zwischen diesen beiden Meistern laufen hin und wieder und der Einschlag, den die Schüler und Genossen lieferten, könnte sie wol zu einem festen Gewebe verdichten. Ob Bertoldo hierzu schon als junger ‚garzone' beitrug, mag dahingestellt bleiben. In dem Relief, wo S. Antonius den Fufs des Jünglings anheilt, finden sich Einzelheiten, wie die links ruhenden antiken Figuren, oder der die Hand auf den Schmerbauch haltende Alte rechts, welche Bertoldo später wieder verwertet hat[1]). Auch die Art der Ciselierung, mit den abwechselnd durch senkrechte und wagerechte Striche unterschiedenen Quadersteinen entspricht genau der Behandlung des scheinbaren Mauerwerks, wie sie an den Kanzeln von S. Lorenzo durchgeführt ist. Aber wäre Bertoldo selbst niemals über das Weichbild seiner Vaterstadt hinausgekommen, die Kenntnis der Stilelemente, auf welche es hier ankommt, hätte auch in reinerer Form, als in den oft bäurischen Gestalten Bellanos, zu ihm dringen können. Denn die Stiche Mantegnas genossen sicherlich schnell eine weite Verbreitung und wenn sie jenseits der Alpen bereits in den neunziger Jahren des Jahrhunderts ihre Wirkung äusserten, so giebt uns dies bezüglich ihres epochemachenden Einflusses auf die gleichzeitige italienische Kunst den Mafsstab an die Hand.

Die selbe Gestalt aus Mantegnas Kupferstichen, welche sich in mehr als einer Nachbildung bis in die nordische Kunst verfolgen lässt, hat merkwürdigerweise auch Bertoldo gelegentlich das Konzept verrückt: es ist jener Jüngling aus dem ‚Bacchanal mit der Kufe' (B. 19), welcher die gesenkte Rechte auf ein Füllhorn legt und emporschauend mit der erhobenen Linken in den über sein Haupt gehaltenen Kranz greift. Dürer hat ihn in den Vorstudien zu seinem Adam zweimal verwertet[2]) und das Motiv auch in dem Stich mit den drei Genien (B. 66) benutzt; eine genaue Kopie der Mantegnaschen Figur findet sich in einer mit dem Namen des Rubens belegten Zeichnung

---

[1]) S. oben p. 102 f.

[2]) Lehrs in d. Mittheilungen d. Inst. f. östr. Geschichtsforschung. II. 283 f.

des berliner Kupferstichkabinets[1]). Aber auch auf dem bekannten Holzschnitt des Jakob von Strafsburg „Istoria Romana", welcher Mantegna ganz nahe steht[2]), kehrt genau dieselbe Figur — im Gegensinn und mit den Attributen des Merkur ausgestattet — wieder, und hierdurch wird nun auch der vermutete Ursprung derselben aus der Antike bestätigt. Denn die ganze Komposition dieser allegorischen Darstellung lehnt sich nachgewiesenermafsen eng an die Reliefs antiker Hippolytussarkophage an und auf dem nächstverwandten Exemplar der letzteren, dem capuanischen, stimmt in der Tat die an entsprechender Stelle angebrachte Gestalt des Hippolytus im Motiv der Bewegung ziemlich genau überein — also dürfte auch Mantegna aus der selben Quelle geschöpft haben. In der florentinischen Kunst zeigt freilich schon die nackte Gestalt der Wahrheit auf Botticellis Verläumdung nach Apelles in den Uffizien deutliche Anklänge an das Motiv; direkt auf die Fassung Mantegnas aber geht erst eine Figur in Bertoldos Beweinungsrelief im Bargello zurück: der h. Hieronymus nämlich, welcher in der erhobenen Linken das Kreuz hält, das er andächtig betrachtet, während die gesenkte Rechte den Stein umschliesst, mit welchem er seinen dürftig bekleideten Körper kasteite.

Mag dies auch ein öfter benutzter Typus des Heiligen sein — er findet sich ähnlich z. B. auf einem Blatte aus Verrocchios Skizzenbuch im Louvre — so spricht in Bertoldos Figur, wenn man die von den Bedürfnissen des Raums und der Komposition gebotene Abschwächung in Rechnung zieht,

---

1) Lippmanns Publikation V. 109.

2) Lippmann, Wood-engraving in Italy p. 112. — Die von Robert (Jahrb. d. pr. Kunsts. V. 191) versuchte Erklärung des Holzschnittes muss als ungenügend bezeichnet werden. Nach meiner Auffassung kann es sich nur um eine Allegorie auf historischer Grundlage handeln, wie schon die Ueberschrift andeutet. Ohne hier auf Einzelheiten einzugehen, sei nur hervorgehoben, dass die politische Situation, wie sie der drohende Kampf um den Besitz der Romagna zwischen Venedig und dem Papste geschaffen hatte, etwa von der Thronbesteigung Julius' II. bis zum Vertrage von Blois (September 1504) wol in einer von Venedig ausgehenden politischen Satire, so wie es hier geschehen scheint, illustriert werden konnte. Der Holzschnitt würde dann mit dem datierten Triumphzug Caesars von demselben Meister (Passavant I p. 133) gleichzeitig sein. — Von der Popularität der Komposition legt ihre Nachbildung auf einer runden knopfähnlichen Plakette des berliner Museums (Katalog No. 805) Zeugnis ab.

schon die ganze Auffassung der körperlichen Bewegung, insbesondere der Wendung des Kopfes deutlich für eine Bekanntschaft mit jener mantegnesken Gestalt und zur Gewissheit wird dies durch die Behandlung des Nackten, welche — hier in einer besonders augenfälligen Weise — jene Manier wiedergiebt, die wir auch sonst schon mehrfach bei Bertoldo bemerkt haben.

Wie mit dem anatomischen Messer herauspräpariert treten das Skelett und der Muskelbau, namentlich des Rumpfes, hervor; der grofse grade Bauchmuskel mit seinen Einschnürungen ist deutlich ausgeprägt, die zackenförmigen Ansätze am Rande des Rippenkastens werden bald als fortlaufende wulstartige Erhöhung, bald wie eine Reihe von Knöcheln herausgehoben; die Mittelvertikale des Bauches (weifse Bauchlinie) wird als scharfer Einschnitt gegeben; auf eben solche Art sind oft auch die Muskelfurchungen des Brust- und Rippenkastens angedeutet. Am Unterschenkel zeichnet sich der Umriss des Skeletts vom Knie unterwärts deutlich ab und der lange Wadenbeinmuskel, welcher den Schienbeinmuskel von dem Schollen- und dem Zwillingsmuskel der Wade scheidet, tritt stets besonders charakteristisch zu Tage. Es ist ein Schematismus der Muskelbetonung, wie er uns sonst nur an Werken entgegentritt, deren Entstehung in Padua zu suchen ist. Bereits der bronzene Crucifixus im Santo und der Christus des Pietàreliefs daselbst zeigen sich von dieser Manier beherrscht; Mantegna huldigt ihr auf den Fresken der Eremitanikapelle und in seinen früheren Tafelbildern, am uneingeschränktesten in den drei Gekreuzigten des Predellabildes zur Madonna in S. Zeno, welches sich heute im Louvre befindet. Auf dem Holzschnitt des Jacobus von Strafsburg, in den Statuen und Reliefs Bellanos ist diese Behandlungsweise, welche den Gestalten Mantegnas eine solche eherne Leibhaftigkeit giebt, in ähnlich trockener Schulmanier nachgeahmt, wie bei Bertoldo. —

Die Annahme, dass nicht blos das Studium römischer Antiken und die Beobachtung des lebenden Aktes eine so pedantisch übertriebene Darstellung des gesamten Muskel- und Knochenbaus hervorgerufen haben könne, liegt nahe genug. Es ist daran erinnert worden, dass die anatomischen Studien

grade an der Universität Padua früh zur Blüte gelangten[1]); unter ihrem Einfluss konnte sich wol ein solcher bestimmter Kanon der Formenbehandlung herausgebildet haben, der für die von Padua abhängigen Künstler mafsgebend blieb. Die anatomischen Holzschnitte zu Kethams Fasciculus medicinae stimmen in sehr wesentlichen Punkten, wie der kugelförmigen Bildung der Rippenköpfe, der Betonung des graden Bauchmuskels und der Schienbeinmuskulatur in der Tat mit jener Manier überein[2]).

Von alledem findet sich bei Donatello nichts, wenigstens nicht in dem Sinne, dass er die Elemente jener Formensprache in konventioneller Weise angewendet hätte, wie dies bei seinem Schüler Bertoldo nur allzu häufig der Fall ist. Scheiden wir die erwähnten beiden Bronzewerke, wie schon aus anderen Gründen als notwendig dargetan worden ist[3]), aus der Reihe seiner eigenen Arbeiten aus, so bleibt unter den zahlreichen nackten Figuren, die er während seines Aufenthaltes in Padua und späterhin bildete, keine einzige übrig, die als Beweis hierfür angeführt werden könnte. Donatello hat sich vielmehr auch bis ins höchste Alter hinein die Frische der Naturbeobachtung gewahrt: wir brauchen nur den Leichnam Christi im Schofse der Maria mit dem daneben befindlichen Crucifixus Bellanos an der Vorderseite von Kanzel R zu vergleichen, um inne zu werden, wo die frei schaffende Naturbeobachtung und wo die Manier waltet. Das Genie kennt eben nicht den Stillstand und das Fortarbeiten im ausgefahrnen Geleise! — Ebenso wenig lässt sich eine Einwirkung jener Formenprincipien auf die mafsgebenden Künstler aus Donatellos florentiner Nachfolge behaupten: sowol Antonio Rossellino als Pollajuolo und Verrocchio verfahren in der Bildung des Nackten durchaus selbständig, so sehr auch namentlich die beiden letzten auf ein reiches Einzelleben der Körperformen bedacht sind. Bertoldo steht in der Hingabe an jene paduanischen Eigentümlichkeiten allein da, so

---

[1]) Semper 2 p. 95.

[2]) Vgl. z. B. die Darstellung einer Leichenöffnung in der italienischen Ausgabe (Venedig 1493), welche übrigens in der Komposition mit Donatellos paduanischem Relief eine gewisse Aehnlichkeit hat.

[3]) S. 80 f. S. 92 Anm.

wie er in anderer Beziehung wieder sich bedingungslos an die Antike ausliefert. Es scheint, dass er der Anlehnung bedurfte, da er auf eigenen Füfsen nicht stehen konnte. So lange der übermächtige Einfluss und die Anleitung seines Meister wirkten, mochte er eine Arbeit liefern, wie die Grablegung; aber auch sie verhehlt uns nicht, dass hier ein Medaillenkünstler mit einem Donatello wetteifern musste. Von einer Einwirkung Bellanos ist noch nichts zu verspüren, wir dürfen also schliessen, dass sie vor der Heranziehung des Paduaners zur Arbeit an den Kanzeln vollendet wurde[1]. Dagegen wäre das Laurentiusrelief ohne Bellanos Vorbild nicht denkbar; est ist sicher sehr spät entstanden, nur als Notbehelf zur Ausfüllung einer Lücke. Wenn wir mit Recht vermuten, dass mit den Puttenfriesen Bertoldo noch unter Donatellos eigener Leitung beschäftigt war, so müssten wir in diesen wol den Anfang seiner Tätigkeit, so weit sie uns bekannt ist, erblicken. Die Fortsetzung der hier eingeschlagenen Richtung bedeuten dann seine Medaillen und der Silensfries, welche uns den eleganten Nachbildner antiker Nippessachen erkennen lassen. Der Zeit nach gruppieren sie sich wie die Mahometmedaille verrät, um das Jahr 1480 — und in die gleiche Zeit fällt augenscheinlich ein Aufenthalt Bertoldos in Padua und Venedig. Dies macht es denn wol erklärlich genug, wenn wir in den Arbeiten seines entwickelten Stils, dem Bellerophon, dem Reiterkampf, und dem Beweinungsrelief zu dem Pathos Donatellos und der Abhängigkeit von Motiven antiker Kunst auch noch jene lokalen Eigentümlichkeiten der paduaner Schule treten sehen, die wir oben zu charakterisieren versucht haben. Bertoldo ist eben — das dürfte nach alledem einleuchtend erscheinen — eine schmiegsame Natur, die allen möglichen Einflüssen gleichmäfsig hingegeben, keinen davon in sich zur Reife kommen lässt, im Ganzen ein blofser Nachahmer, ohne die Naivetät und Erfindungskraft, welche allein den Künstler ausmachen.

Dessenungeachtet darf sein Name in der Kunstgeschichte nicht fehlen. Denn er vertritt in bezeichnender Weise eine

---

[1]) Man könnte vermuten, dass sie ursprünglich als Pendant zu der ähnlich flach gehaltenen Beweinung bestimmt war. Die Breitenmafse (Beweinung 1,20 m Grablegung 1,10 m) würden dem nicht entgegenstehen. Vgl. oben S. 175 ff. S. 179 Anm. 1.

Richtung, deren Vorhandensein in dem glänzenden Bilde, welches der florentinische Realismus in der zweiten Hälfte des Quattrocento bietet, nur zu leicht übersehen wird. Suchen wir nach vorbereitenden Momenten in den Werken des fünfzehnten Jahrhunderts für die Kunst der Hochrenaissance, so wird unser Blick an solchen Erscheinungen wie Bertoldo nicht achtlos vorübergleiten dürfen. Es macht sich in ihnen, wie wir gelegentlich schon angedeutet haben, eine Art idealistischer Unterströmung geltend, die vorerst mit der herrschenden Kunstrichtung jener Tage allerdings noch eng verbunden nur selten zu Tage tritt. Ursprung und Nahrung schöpft sie aus dem Vorbilde der Antike, und sie erstarkt mit der Vertiefung und Ausbreitung der humanistischen Studien; insbesondere wirkte, wie Müntz treffend hervorgehoben hat[1]), die Wiederbelebung des platonischen Idealismus auf die Umwandlung des Geschmacks nach dieser Richtung ein. Im Gegensatz zu der populären realistischen Kunstweise haben wir es hier mit einem Stil zu tun, welcher zunächst in den Kreisen der Gelehrten und Vornehmen seine Gönner fand; die ersten Spuren einer Aristokratisierung der Kunst gehen auf diese Tatsache zurück. Nicht umsonst stellt Vasari den Unterricht, welchen Bertoldo als Inspector der mediceischen Sammlungen in dem Casino bei S. Marco erteilte, als den Anfang einer Akademie im Sinne der Michelangelisten dar; wenn nicht der Form, so war es doch dem Wesen nach eine solche, wie denn Bertoldo selbst einen akademischen Zug in seiner Schaffensart nicht verleugnen kann. In der höfischen Eleganz der römischen Antike sah er offenbar ein ihm vorschwebendes Ideal formaler Schönheit bereits erreicht und begnügte sich daher vielfach mit einer ganz äusserlichen Nachahmung. Unter den gleichzeitigen Plastikern stehen ihm in dieser Hinsicht zwei Künstler am nächsten, von denen wir wissen, dass sie ansehnliche Schätze an Antiken gesammelt hatten. Die beiden nackten Figuren (Adam und Eva?) von Vittorio Ghiberti an der Umrahmung der südlichen Baptisteriumstür streben einem ähnlichen Schönheitsideal nach, wie die Victorien auf Bertoldos Reiter-

[1]) Histoire de l'art pend. la Renaiss. II. 76 f.

kampf oder die ekstatischen Klagefrauen seines Beweinungsreliefs, welche den Nymphen und Mänaden bacchischer Darstellungen gleichen — und in der Verwendung antiker Imitationen zu dekorativer Ausstattung folgt Giuliano da San Gallo so genau den Prinzipien Bertoldos, dass wir leicht zu der Frage geneigt sind, ob dieser nicht dem hauptsächlich als Architekt tätigen Günstling Lorenzos de'Medici mit direktem Rat zur Seite gestanden habe. Auf die Umrahmung der Grabnische des Francesco Sassetti ist bereits aufmerksam gemacht worden; wie an den Puttenfriesen unserer Kanzeln dienen auch hier antike Vasen zur rythmischen Gliederung. Aber auch der blau und weiss glasierte Fries an der inneren Attika von Giulianos niedlicher Kuppelkirche in Prato, S. Maria delle Carceri, setzt sich in ähnlicher Weise aus antiken Kandelabern mit Guirlanden und fliegenden Bändern zusammen. Den in gleicher Technik ausgeführten, bisher wenig beachteten Fries über der Loggietta der Mediceervilla in Poggio a Cajano — die eben vollendet gewesen sein muss, als Bertoldo 1491 daselbst starb — teilen wiederum antike Hermen in fünf gleiche Teile und dazwischen sind Nachbildungen römischer Reliefs angeordnet, die ein allegorischer Sinn zu verknüpfen scheint. In dieser Weise führen die Nachfolger fort, was Donatello selbst begonnen, da er auf Geheiss Cosimos antike Gemmen in den Medaillons des Palazzo Medici nachbildete. Aber das Wesen dieser classicierenden Richtung liegt tiefer begründet, als in solchen mehr zufälligen und nur dekorativ gedachten Arbeiten. Auch die Romantik eines Sandro Botticelli und die verwandten Züge in der Kunst Filippino Lippis und Piero's di Cosimo fanden keine andere Ausdrucksform als die Antike sie ihnen bot. Was die Phantasie über die gemeine Wirklichkeit hinaus sich vorstellen mochte, hüllte sich in antikes Gewand; poetische Erfindung und sinnreich ausgeklügelte Allegorie schlüpften beide in dies schmiegsame Kleid, das eine ideale Welt bedeutete. Es ist bezeichnend, wie nahe Bertoldos Formensprache sich nicht nur mit den allegorischen Gestalten Agostinos di Duccio, sondern auch mit den Darstellungen etwa des Perseusmythus von Piero di Cosimo berührt! Das Gemeinsame in diesen nach Zeit und Inhalt so verschiedenen Werken ist eben das Bestreben, eine Welt der reinen Formschönheit zu gestalten, wie sie dem von

der Wiedergabe der realen Wirklichkeit übersättigten Geschmack zu entsprechen schien.

In diesem Sinne ist Bertoldo der rechte Lehrer für Michelangelo gewesen, soweit man von einem Lehrer bei diesem sprechen darf. Denn kaum, dass er die ersten Schritte getan, steht dieser Heros als er selbst da, freiherrlich und anscheinend keinem Zwange der Entwicklung mehr unterworfen. Doch eben diese ersten Schritte werden ja auf dem selben Boden getan, auf welchem Bertoldo nach seinen Kräften tätig gewesen. Sie bedeuten jedenfalls eine entschiedene Abkehr von dem Realismus der Quattrocentoplastik und ein deutliches Hinstreben zu dem gleichen Ideal der Antike, welches jenem vorgeschwebt hatte. Ja, wenn manche Jugendwerke Michelangelos neuerdings wegen ihrer allzu grofsen Glätte und Eleganz in Zweifel gezogen sind, so darf bei dem Entscheid über solche Fragen der Einfluss, den möglicherweise Bertoldos hofmännische Art auf die Arbeitsweise seines Schülers ausgeübt hat, nicht mehr so gänzlich ausser Acht gelassen werden. Können wir doch einem Werke, wie dem Kentaurenkampf in Casa Buonarroti gegenüber die Erinnerung an Bertoldos Reiterschlacht nicht ungeweckt lassen! Das Vorbild der gedrängten Reihenkomposition in antiken Sarkophagreliefs liegt ihnen beiden zu Grunde. Aber auch die Feinheit haben sie gemeinsam, dass durch Niederbeugen der vorderen Figuren die eine Gestalt in der Mitte beherrschend hervortritt, von den Leibern der anderen wie von einem Kranze umschlungen. Wenn ferner als ein besonderes Lob für Michelangelos Marmorrelief hervorgehoben wird, dass keine der vielen so heftig bewegten Gestalten im Grunde stecken bleibt, so dass wir vergeblich nach der Fortsetzung ihrer Gliedmafsen suchen müssten, so konnte auch dieses Erfordernis der Hochreliefplastik der junge Bildner wol von dem Beispiele des erfahrenen Bronzeplastikers entnehmen. Bertoldos Reiterkampf ist in dieser Hinsicht gradezu mustergiltig! Endlich geht die prächtige Figur des Steinschleuderers im Vordergrunde links unzweifelhaft auf den selben Typus zurück, welchen Bertoldo für seinen Bellerophon benutzt hat. Kurz, ohne die Vergleichung, wie leicht möglich wäre, auf weitere Einzelheiten auszudehnen, darf so viel gesagt werden, dass Bertoldos Kunst, so beschränkt sie ihrerseits auf engem

Gebiete sich bewegte, nicht ohne Spur untergegangen ist in dem Jugendschaffen des Genies, welches eine neue Zeit für die italienische Skulptur heraufführte, die aber im Grunde nichts anderes bedeutete, als ihre Unterjochung unter einen ausgesprochenen Subjektivismus und damit ihr Ende.

* * *

Kehren wir nun noch einmal zu den Kanzeln in S. Lorenzo zurück, welche den Ausgangs- und Mittelpunkt unserer Betrachtung gebildet haben! Bei dem Mangel jeder genaueren Nachricht über ihre Entstehung waren wir ganz an die Werke selbst gewiesen, um die Fragen, die sich beim ersten Blick ihnen gegenüber aufdrängen, zu lösen. Die Prüfung ihres heutigen Zustandes in technischer Hinsicht führte uns gleich anfänglich zu bestimmten Annahmen über eine Entstehung in verschiedenen auf einander folgenden Arbeitsperioden, und zu einer Unterscheidung mehrer Verfahrungsweisen beim Guss und bei der nachherigen Ueberarbeitung der Bronzetafeln. Wir konnten feststellen, dass Kanzel L in wesentlichen Punkten als Vorbild für ihr Gegenstück gedient hat, und dass an L wiederum die Vorderseite zuerst fertig gestellt worden ist. Mit ihr stimmen im Aussehen des Gusses und der Art der Zusammensetzung aus einzelnen Teilen zunächst die rechte Hälfte der Vorderseite sowie die anstofsende Nebenseite von Kanzel R überein, deren Reliefs zugleich Spuren davon aufweisen, dass sie in einer etwas gewaltsamen Manier für ihre Verwendung an dieser Stelle zurechtgemacht worden sind. Alle übrigen Teile beider Kanzeln unterscheiden sich im Farbenton der Bronze wie in der Art ihrer Zusammensetzung sichtlich von diesen frühen Stücken und gehören einer und derselben Arbeitsperiode an. — Diese Resultate fanden in der stilkritischen Untersuchung, welche wir bei dem Mangel an Vorarbeiten auf breiter Grundlage aufbauen mussten, in allen wesentlichen Punkten ihre Bestätigung. Jene Trilogie an der Vorderseite von L erwies sich auch nach Stil und Reliefbehandlung als der echteste und ursprünglichste Teil der Arbeit, als ein Werk Donatellos, welches in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Geist seiner paduanischen Reliefs verstanden werden will; Bertoldo ist ihm bei

der Ausführung nur in untergeordneten Partien behilflich gewesen. Auch die Beweinung, welche jetzt die Hälfte der Vorderseite an Kanzel R bildet, kann nur von Donatello selbst angelegt sein, wenn sie auch von der Hand des Schülers vollendet wurde. Dagegen hat Bertoldo den Fries über jenen drei zusammenhangenden Reliefs nach eigener Geschmackswahl mit antikisierenden Nachahmungen ausgestattet und die Grablegung, welche jetzt an der rechten Nebenseite von R angebracht ist, selbständig, wenn auch in schülerhafter Anlehnung an die Manier seines Meisters ausgeführt. — Fassen wir nun diese zuerst und vielleicht noch zu Lebzeiten Donatellos vollendeten Stücke ins Auge, so drängt sich noch einmal die bisher nur flüchtig berührte Frage hervor: ob nicht ursprünglich nur eine Kanzel beabsichtigt war, deren Vorderseite die Darstellungen von Höllenfahrt — Auferstehung — Himmelfahrt enthielt, während die Nebenseiten eben mit den zuletzt erwähnten Reliefs geschmückt werden sollten. Donatello hätte dann in einer ersten Arbeitsperiode diese von ihm mit Hilfe Bertoldos fertiggestellte, inhaltlich und stilistisch unter einander wol zusammenhangende Reihe von Reliefs hinterlassen, welche sich durch ihre übereinstimmende flache Reliefbehandlung noch heute fühlbar genug von den übrigen Darstellungen abhebt. Für den Augenpunkt des vor der Kanzel stehenden Beschauers, wie er sich bei einer Anbringung der Beweinung auf der linken Nebenseite ergeben würde, schiebt sich die jetzt so auffällige Perspektive dieses Reliefs in einer Weise zurecht, dass wir darin wol eine Fortsetzung des Bestrebens vermuten dürfen, welches uns bereits auf der Vorderseite entgegengetreten ist[1]:) für die Gesamtheit der Darstellungen die Einheit des perspektivischen Systems zu wahren. Auch die verunglückte Zeichnung des Sarkophags in der Grablegung, wo sich Bertoldo an das Prinzip seines Meisters anzuschliessen versuchte, würde dann ihre Erklärung finden. Freilich vermögen wir uns in keiner Weise vorzustellen, wie sich Donatello die weitere Gestaltung dieser Nebenseiten nach oben hin, insbesondere aber ihren Anschluss an die Vorderseiten gedacht habe; wussten sich doch auch seine Nachfolger hier nur auf eine zwar sehr einfache, aber auch sehr rohe Art mit der Ecklösung abzufinden.

[1]) S. 60.

Halten wir trotzdem an jener Hypothese fest, dann hätte also auch Vasari Recht, welcher von einer Teilnahme Bellanos an der Arbeit nichts weifs, da ihm die Quellen, aus denen er seine Vita Donatellos schöpfte, wol nur die Tatsachen jener ersten Arbeitsperiode überlieferten, die wir uns mit dem Tode des Meisters abgeschlossen denken mögen. Von der offenbar eine Reihe von Jahren später erfolgten Wiederaufnahme der Arbeit, welche dann zugleich eine Erweiterung des ursprünglichen Programms bedeutet hätte, schwiegen sie ebenso wie ja auch die unzuverlässige Tradition über Bellano von Padua nichts von einer Tätigkeit desselben in Florenz zu melden wusste. Um so deutlicher spricht der Stil aller jener Teile unserer Kanzeln, welche dieser zweiten Arbeitsperiode, mag diese nun als zusammenhangend oder in Unterbrechungen fortschreitend gedacht werden, angehören. Abgesehen von den persönlichen Eigenheiten seiner Formensprache, von der Vorliebe für ein kräftiges Hochrelief und dem naiven, doch nicht immer wirkungslosen Realismus, welcher seine malerischen Kompositionen charakterisiert, bringt der paduanische Meister sichtlich auch eine gröfsere praktische Erfahrung in der Gusstechnik, gröfsere Flottheit und Sicherheit des handwerklichen Könnens, wie er sie bei Ausführung der Kolossalstatue für Perugia wol hatte gewinnen können, zur Lösung der ihm hier gestellten Aufgabe mit. Gewiss drängte er namentlich hierdurch Bertoldo ganz in den Hintergrund, dessen Mithilfe fortan nur an einer untergeordneten Stelle, wie dem Laurentiusrelief, noch zu bemerken ist. Die Zusammenfügung der Wandungen aus einzelnen Teilen, welche die älteren Güsse aufweisen, ersetzt Bellano durch eine Ausführung in soliden Ganzstücken, so wie er auch kompositionell aus dem Ganzen schaffen konnte. Denn ihm gehört offenbar der vollständige Plan und Aufbau der rechten Kanzel, mit seinen Pilastern, den davorgesetzten Figuren und dem reichen Gesimse, deren Formen so auffallend der in seinen paduanischen Arbeiten sichtbaren Bildungsweise entsprechen; er hätte ein Recht gehabt seinen Namen auf die jetzt leere Inschrifttafel zu setzen. Die beiden vorhandenen Flachreliefs von Donatellos und Bertoldos Hand kamen dem veränderten Plan und Zusammenhang entsprechend an Stellen, für welche sie kaum von Anfang an bestimmt waren, zur Verwendung — und dabei konnte es ohne

Gewaltsamkeiten nicht abgehen. Auch die erste Kanzel suchte Bellano, so gut es gieng, ihrer ursprünglichen Anlage gemäfs zu vervollständigen.

Ob an die einst beabsichtigte Verbindung der ‚Cancelli' mit einem Prunkchor auch bei ihrer damaligen Fertigstellung noch gedacht worden ist, können wir heute nicht mehr entscheiden, schwerlich ist sie jemals zur Ausführung gekommen. Denn vierundzwanzig Jahre nach Bertoldos Tode finden wir die beiden Werke in Stücken aufbewahrt in einem Raum der Kirche, aus dem sie nur zu provisorischer Zusammensetzung und Verwendung hervorgeholt werden — und erst ein Jahrhundert beinahe nach ihrer Inangriffnahme gelangten sie unter gänzlich veränderten Zeitumständen und in einer Anordnung, welche den eigentlichen Intentionen ihres ersten Schöpfers sicherlich nicht entspricht, zur definitiven Aufstellung.

So ist es das Schicksal dieser Werke gewesen, gewissermafsen stets im Zustande der Unfertigkeit zu bleiben, und nur mühsam vermögen wir uns ihrem heutigen Aussehen gegenüber von dem, was sie einst hatten werden sollen, Rechenschaft abzulegen. Die Umstände ihrer Entstehung erklären es, wenn auch der Eindruck des bildnerischen Schmuckes, welchen sie tragen, ein zwiespältiger bleibt. Die letzten Kraftäusserungen eines Genies, wie Donatello, vermengen sich hier mit den Leistungen seiner Nachfolger, welche in seiner Weise zu arbeiten fortfahren, aber neben ihm banal oder gequält und von dieser oder jener Seite abhängig erscheinen. Das Hochmafs leidenschaftlicher Erregung, welches Donatello in die Darstellung der Passionsscenen eingeführt hatte, vertrug keinerlei Nachahmung oder Steigerung; es bezeichnet vielmehr unverkennbar den Abschluss und Höhepunkt der Entwicklung, zu welcher das malerische Bronzerelief des Quattrocento unter seinen Händen gediehen war.

Deshalb stehen diese Darstellungen auch so seltsam vereinzelt da im weiten Umkreis der florentinischen Plastik! Sowol Mino da Fiesole und Antonio Pollajuolo als Verrocchio und Benedetto da Majano knüpfen in ihren Reliefs weit eher an die Antike und an Ghiberti an, als an die Kanzeln von S. Lorenzo. Keinerlei nähere Beziehung zu anderen Arbeiten ermöglicht es daher auch, die Entstehungszeit der letzteren genauer zu prä-

zisieren. Es möchte selbst schwer sein nachzuweisen, ob die einzelnen Reliefs früher oder später fallen als die Bronzearbeiten Bellanos in Padua, obwol das erstere wahrscheinlich ist, da jene sich sämtlich in die achtziger und neunziger Jahre zusammendrängen. Das Todesjahr Bertoldos dürfte den letzten Termin bezeichnen, bis zu welchem wir uns die Reliefs der Kanzeln vollendet denken mögen.

Durch eine bemerkenswerthe Verkettung der historischen Beziehungen kommt in ihnen ausser Donatello auch der Einfluss Mantegnas zur Geltung, des an selbständiger Formenanschauung neben jenem wol reichsten Geistes der Quattrocentokunst. Und wenn uns nun der Zusammenhang der Betrachtung im gegebenen Falle auch den Namen Michelangelos in die Feder gezwungen hat, so bezeichnen diese drei Namen in ihren gegenseitigen Beziehungen deutlich genug den Platz, welchen die Kanzeln von S. Lorenzo in der Geschichte dieser Kunst einnehmen! Sie gehören jener Zeit des Uebergangs an, wo die bisher getrennt und selbständig entsprossenen Zweige des Stilempfindens sich einander zu nähern und mit einander zu verwachsen beginnen und zugleich die jungen Keime aufschiessen, aus denen die Kunst des neuen Jahrhunderts erstehen soll.



REGISTER

A

B

C

D

S

T

U

V

W







345 Semrau, Max. **Donatellos** Kanzeln in S. Lorenzo. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik im XV. Jahrhundert. 232 pp. study on the pulpit reliefs, notes, 24 ill. 8vo. Breslau 1891 (Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte II.) $37.50

2o55 TOSKANA: Schmarsow,A., S.Martin von Lucca u.d.Anfänge d.toskan. Skulptur im Mittelalter.253 S.,21 Abb.,7 Taf.,Breslau 189o.Lwd. (Ital.Forsch.z.Kunstgesch.,1).-Beigebd.:Semrau,M.,Donatellos Kanzeln in S.Lorenzo.232 S.,14 Abb.,4 Taf.,Breslau 1891.(Ital.Forsch. z.Kg.,2) 78.--

